# Хроника моей жизни

Игорь Фёдорович Стравинский

SHOUT
SHARE
IT

# Annotation

Новое издание книги крупнейшего композитора XX века И.Ф. Стравинского (первое издание на русском языке вышло в 1963 г.) снабжено комментариями ИЯ. Вершининой, которые уточняют и дополняют упоминаемые автором события его творческой жизни. Книга включает также хронологический перечень сочинений Стравинского до 1934 г, аннотированный указатель имен и альбом иллюстраций «Стравинский в портретах и карикатурах современников» (Пикассо, Кокто, Ларионов, Шагал, Модильяни и др.). Адресовано профессиональным музыкантам и всем интересующимся историей музыки XX века.


- Предисловие
- Предисловие Стравинского
- Часть первая
  - I
  - II
  - III
  - IV
  - V
- Часть вторая
  - VI
  - VII
  - VIII
  - IX
  - X
  - XI
- «Моя книга не похожа на дневник.» (Послесловие)
- Приложения
- notes
  - 2
  - [1]
  - [2]
  - [3]
  - [4]
  - [5]
  - [6]
  - [7]
  - [8]
  - [9]
  - [1]
  - [2]

- ○ [3]
- ○ [4]
- ○ [5]
- ○ [6]
- ○ [7]
- ○ [8]
- ○ [9]
- ○ [10]
- ○ [11]
- ○ [12]
- ○ [13]
- ○ [14]
- ○ [15]
- ○ [16]
- ○ [17]
- ○ [18]
- ○ [19]
- ○ [20]
- ○ [21]
- ○ [22]
- ○ [23]
- ○ [24]
- ○ [1]
- ○ [2]
- ○ [3]
- ○ [4]
- ○ [5]
- ○ [6]
- ○ [7]
- ○ [8]
- ○ [9]
- ○ [10]
- ○ [11]
- ○ [12]
- ○ [13]
- ○ [14]
- ○ [15]
- ○ [16]
- ○ [17]
- ○ [18]
- ○ [19]
- ○ [20]
- ○ [21]
- ○ [22]

- [23]
- [24]
- [25]
- [26]
- [27]
- [28]
- [29]
- [30]
- [31]
- [32]
- [33]
- [34]
- [35]
- [36]
- [37]
- [38]
- [39]
- [40]
- [41]
- [42]
- [43]
- [44]
- [45]
- [46]
- [47]
- [48]
- [49]
- [50]
- [51]
- [52]
- [53]
- [54]
- [55]
- [56]
- [57]
- [58]
- [59]
- [60]
- [61]
- [62]
- [63]
- [64]
- [65]
- [66]

- [67]
- [1]
- [2]
- [3]
- [4]
- [5]
- [6]
- [7]
- [8]
- [9]
- [10]
- [11]
- [12]
- [13]
- [14]
- [15]
- [16]
- [17]
- [18]
- [19]
- [20]
- [21]
- [22]
- [23]
- [24]
- [25]
- [26]
- [27]
- [28]
- [29]
- [30]
- [31]
- [1]
- [2]
- [3]
- [4]
- [5]
- [6]
- [7]
- [8]
- [9]
- [10]
- [11]
- [12]

- [13]
- [14]
- [15]
- [16]
- [17]
- [18]
- [19]
- [20]
- [1]
- [2]
- [3]
- [4]
- [5]
- [6]
- [7]
- [8]
- [9]
- [10]
- [11]
- [12]
- [13]
- [14]
- [15]
- [16]
- [17]
- [18]
- [1]
- [2]
- [3]
- [4]
- [5]
- [6]
- [7]
- [8]
- [9]
- [10]
- [11]
- [12]
- [13]
- [14]
- [15]
- [16]
- [17]
- [18]

- ○ [19]
- ○ [20]
- ○ [21]
- ○ [1]
- ○ [2]
- ○ [3]
- ○ [4]
- ○ [5]
- ○ [6]
- ○ [7]
- ○ [8]
- ○ [9]
- ○ [10]
- ○ [11]
- ○ [12]
- ○ [13]
- ○ [14]
- ○ [15]
- ○ [16]
- ○ [17]
- ○ [18]
- ○ [19]
- ○ [20]
- ○ [21]
- ○ [22]
- ○ [23]
- ○ [24]
- ○ [25]
- ○ [1]
- ○ [2]
- ○ [3]
- ○ [4]
- ○ [5]
- ○ [6]
- ○ [7]
- ○ [8]
- ○ [9]
- ○ [10]
- ○ [11]
- ○ [12]
- ○ [13]
- ○ [14]
- ○ [15]
- ○ [16]

- ○ [17]
- ○ [18]
- ○ [19]
- ○ [20]
- ○ [21]
- ○ [22]
- ○ [23]
- ○ [24]
- ○ [25]
- ○ [26]
- ○ [27]
- ○ [28]
- ○ [29]
- ○ [30]
- ○ [31]
- ○ [32]
- ○ [33]
- ○ [34]
- ○ [35]
- ○ [36]
- ○ [37]
- ○ [1]
- ○ [2]
- ○ [3]
- ○ [4]
- ○ [5]
- ○ [6]
- ○ [7]
- ○ [8]
- ○ [9]
- ○ [10]
- ○ [11]
- ○ [12]
- ○ [13]
- ○ [14]
- ○ [15]
- ○ [16]
- ○ [17]
- ○ [18]
- ○ [19]
- ○ [20]
- ○ [21]
- ○ [22]
- ○ [23]

- ○ [24]
- ○ [25]
- ○ [26]
- ○ [27]
- ○ [28]
- ○ [29]
- ○ [30]
- ○ [31]
- ○ [32]
- ○ [33]
- ○ [34]

# Предисловие

*Памяти Виктора Павловича Варунца, проявлявшего живое и заинтересованное внимание к судьбе данного издания*

*В. Шухаев. Портрет Игоря Стравинского Париж, 1934 г*

*Я не живу ни в прошлом, нив будущем. Я — в настоящем. Я не знаю, что будет завтра. Для меня существует только истина сегодняшнего дня. Этой истине я призван служить и служу ей с полным сознанием.*

*Игорь Стравинский*

Со времени первого русского издания книги Игоря Федоровича Стравинского «Хроника моей жизни» минуло сорок лет. Книга давно уже стала библиографической редкостью, и несколько поколений профессиональных музыкантов и любителей, интересующихся творчеством одного из крупнейших композиторов XX века, лишены возможности иметь ее в своей личной библиотеке. Вместе с тем актуальность этой книги не ослабевает. Ни одно сколько-нибудь серьезное исследование музыки Стравинского — будь то статья или монография — не обходится без цитирования «Хроники моей жизни».

Первое издание этой книги в нашей стране вышло в свет, когда отечественная стравинскиана располагала, по существу, всего двумя серьезными исследованиями: «Книгой о Стравинском» Игоря Глебова (Асафьева) 1929 года издания, которая к началу 60-х годов стала практически недоступной широкому читателю, и свеженаписанной монографией «Игорь Стравинский» Б, Ярустовского, появившейся на книжном прилавке в 1963 году после более чем тридцатипятилетнего забвения как личности, так и музыки этого композитора. В этих условиях «Хроника моей жизни», опубликованная в том же 1963 году, была воспринята как единственный документально надежный источник фактов и сведений о хронологии творческого пути композитора и обстоятельствах создания его произведений. Правда, в книге была описана лишь половина пройденного пути,

так как автор останавливал свое повествование 1934 годом; французский оригинал опубликован парижским издательством "Вепоё1 et Steele" в двух книгах, вышедших в марте и декабре 1935 г.

Картина резко изменилась после того, как восьмидесятилетний Игорь Стравинский посетил свою родину осенью 1962 года и дал авторские концерты в Москве и Ленинграде. С этого момента его произведения медленно, но прочно стали входить в репертуар советских симфонических оркестров и музыкально-театральных коллективов. С этого времени о Стравинском стали писать и издавать книги и статьи, а в музыкальных вузах страны защищались дипломы и диссертации о разных периодах его творчества.

В последние десятилетия XX века в отечественную и зарубежную стравинскиану хлынул поток документальных материалов, состоящих преимущественно из эпистолярной литературы и мемуаров как самого композитора, так и его близких, друзей и коллег, а также многочисленных интервью композитора, которые он охотно давал на протяжении всей своей жизни репортерам тех стран, где проходили его гастроли (а гастролировал он за малым вычетом во всех странах мира). Здесь следует прежде всего назвать семь книг «диалогов» Стравинского с его секретарем, известным дирижером Робертом Крафтом, на самые разные темы, изданных в Лондоне и Нью-Йорке в период с 1959 по 1970 год. Первые четыре книги в русском переводе составили книгу: «Игорь Стравинский. Диалоги, Воспоминания. Размышления. Комментарии» под общей редакцией М. Друскина (JL, 1971). Ценный материал содержит и книга «Стравинский в иллюстрациях и документах», составленная и откомментированная Верой Стравинской — вдовой композитора и Робертом Крафтом (Stravinsky in Pictures and Documents / Ed. by Vera Stravinsky and Robert Craft. New York, 1978).

Чрезвычайно интересный, новый материал содержит собрание интервью композитора за период с 1910 по 1971 годы, составленное и откомментированное В.П. Варунцем и снабженное богатым справочным аппаратом («И. Стравинский — публицист и собеседник». М., 1988).

В 80-х же годах вышли в свет три тома избранной переписки Стравинского разных лет, преимущественно с зарубежными корреспондентами, подготовленные Р. Крафтом (Stravinsky. Selected Correspondence. Vols I–III / Ed. by R. Craft. London; Boston, 1982–1985).

И, наконец, назовем многотомное издание переписки Стравинского с русскими корреспондентами, подготовленное и

откомментированное В.П. Варунцем и оснащенное богатым справочным материалом в виде четырех приложений. Вышло в свет пока три тома (М., 1997; 2000; 2003.) Четвертый находится в стадии подготовки. Хочется отметить ценнейшую публикацию так называемой Расходной книги — своеобразного делового дневника отца композитора — знаменитого певца Федора Игнатьевича Стравинского, подготовленную внучатой племянницей композитора Еленой Алексеевной Стравинской и включенную в первый том "Переписки".

Подробнейший, скрупулезно выверенный фактологический материал о жизни и творчестве Стравинского содержится в наиболее полной биографии композитора, написанной известным английским музыковедом Стивеном Уолшем, первый том которой (до 1934 г.) вышел в свет в Нью-Йорке в 1999 году (Stephen Walsh. «Stravinsky. A Creative Spring: Russia and France, 1882“1934»).

Весь этот обширнейший документальный материал не может быть оставлен без внимания при новом издании «Хроники моей жизни», писавшейся около семидесяти лет назад. И сейчас, когда мы сопоставляем факты и даты, приводимые автором «Хроники» с его же высказываниями, зафиксированными в письмах или интервью тех же лет, мы наталкиваемся на целый ряд противоречий, например, в оценке одних и тех же явлений художественной жизни, а порой убеждаемся в неточности дат, на которые ссылается автор. Это признавал и сам Стравинский, когда говорил: «К сожалению, её [ «Хроники» — *И.В* хронология не всегда надежна, что послужило одной из причин издания тетралогии моих “бесед”* (*Диалоги*, с. 143). Стравинский имеет в виду первые четыре книги «диалогов» с Р. Крафтом.

Следует ли из сказанного, что первая автобиография Стравинского в силу некоторых «фактических издержек», выявленных в позднейших публикациях, утрачивает свою истинную ценность? Разумеется, нет: она остается ценнейшим авторским свидетельством о его творческом пути, прослеженном им самим, о его эстетических взглядах формировавшихся в атмосфере французского искусства 20-30-х годов, наконец, она предстает его невольным, скупо набросанным автопортретом.

Однако нам представляется, что отдельные уточнения, касающиеся дат и событий, вынесенные в комментарии, не разрушая оригинальный текст Стравинского, дадут возможность заинтересованному читателю расширить свои представления о некоторых упоминаемых в книге событиях творческой жизни композитора: например, об эволюции его взглядов на искусство современников или об обстоятельствах возникновения замыслов того или иного произведения. В комментарии выносятся также

краткие характеристики тех лиц, которые сыграли какую-то роль в жизни Стравинского (родственники, друзья) или оказались связанными с ним тесными творческими узами.

В отличие от первого русского издания «Хроники», где вначале намечалось деление текста на главы (обозначено римскими цифрами), затем оставленное, мы в целях более четкой организации текста помимо принятого разграничения (часть I и часть II) используем еще и деление на главы, принятое в английском издании (Igor Stravinsky.

An Autobiography. Norton — London, 1962). Комментарии следуют в конце каждой главы. Порядковые номера ссылок относятся только к данной главе, В конце книги даны два приложения: хронологический перечень произведений Стравинского, о которых говорится в тексте «Хроники», и кратко аннотированный указатель имен. Книга содержит альбом иллюстраций под общим заглавием «Стравинский в портретах и карикатурах современников», в который вошли рисунки и литографии разных лет, исполненные сыном композитора Федором Стравинским, а также многими известными художниками XX века (Пикассо, Шагалом, Ларионовым, Кокто и др.).

Перевод Л,В. Яковлевой-Шапориной, выполненный с французского оригинала, удачно передает сдержанный и вместе непринужденный стиль речи Стравинского, стиль разговорный, умело облеченный в естественную литературную форму другом и соавтором композитора Вальтером Федоровичем Нувелем. В нескольких случаях возникла необходимость внести в перевод уточнения, разъясняющие смысл фраз. Во всех этих случаях правка обосновывается в комментариях. Восстановлена купюра на с. 176 первого издания. Ее текст дан в переводе И.Я. Вершининой. Восстановлены подлинные русские названия произведений, которые в 1960-х годах вернулись в отечественную стравинскиану в обратном переводе с французского. Таковы «Сказка о беглом Солдате и Чёрте, читаемая, играемая и танцуемая», в сокращенном виде «Сказка о Солдате» (вместо «История Солдата» — L'Histoire du soldat), «Колыбельные песни кота» (вместо «Кошачьи колыбельные» — Berceuses du chat), «Три песенки: из воспоминаний юношеских годов» (вместо «Воспоминание моего детства» — Souvenir de mon enfance). Устранены допущенные в первом издании опечатки. Даты в цитируемых письмах, согласно оригиналу, приводятся по старому стилю, соответствующие им даты по новому стилю приводятся через косую черту.

Комментатор выражает глубокую признательность Стивену Уолшу, |В.П. Варунцу |, А.М. Кузнецову и Е.Я. Суриц за ценные

советы и предоставленные материалы, которые послужили источником многих фактических сведений, использованных в комментариях, а также благодарит А.В. Смирину и О.В. Фраёнову за помощь в общей редакционно-текстологической подготовке данного издания.

*И. Вершинина*

# Предисловие Стравинского

*Цель этой книги — запечатлеть некоторые воспоминания, относящиеся к различным периодам моей жизни. Я хотел бы, чтобы они привлекли внимание тех, кто относится с интересом к моей музыке, равно как и ко мне самому. По сути дела, это будет не столько биография, сколько простой рассказ, в котором значительные события будут чередоваться с более мелкими. И те и другие имеют для меня значение*, и л хочу *передать их, призвав на помощь память*.

*Разумеется*, л не *смогу ограничиться сухим перечнем фактов. Воскрешая прошлое*, лше *неизбежно придется говорить о моих взглядах, вкусах, симпатиях и антипатиях*. і/о л *слишком хорошо знаю*, до *какой степени эти чувства меняются с течением времени. Поэтому я ни в коем случае не стану смешивать теперешние мои впечатления и взгляды с теми, которые были у меня в различные периоды моей жизни*.

и *другие причины побуждают меня писать эту книгу*. Б *многочисленных интервью, которые мне приходилось давать, мои слова, мысли и даже самые факты нередко искажались до полной неузнаваемости.*

*Словом, я принимаюсь сегодня за этот труд для того, чтобы ознакомить читателя с моим подлинным лицом и рассеять все недоразумения, которые скопились вокруг моего творчества и меня самого*.

# Часть первая

# I

Чем дальше углубляешься в воспоминания, тем труднее сквозь далекие годы со всею ясностью разглядеть события прошлого и сказать, какие из них значительны и какие, хоть они в свое время и казались важными, не оставили по себе никакого следа и ничем не повлияли на последующую жизнь.

Вот, например, одно из первых звуковых впечатлений, которое сохранилось у меня в памяти, — оно может показаться довольно странным.

Это было в деревне, куда мои родители, подобно большинству людей их круга, обычно уезжали с семьей на лето. Огромный мужик сидит на конце бревна. Острый запах смолы и свежесрубленного леса щекочет ноздри. На мужике надета только короткая красная рубаха. Его голые ноги покрыты рыжими волосами: обут он в лапти- На голове — копна густых рыжих волос; никакой седины, — а это был старик. Он был немой, но зато умел очень громко щелкать языком, и дети его боялись. Я тоже. Однако любопытство все же брало верх. Мы подходили ближе, и тогда, чтобы позабавить детей, он принимался петь. Это пение состояло всего из двух слогов, единственных, которые он вообще мог произнести. Они были лишены всякого смысла, но он их скандировал с невероятной ловкостью и в очень быстром темпе. Кудахтанье это сопровождалось своеобразным аккомпанементом: он засовывал правую ладонь под мышку левой руки и затем очень быстрым движением хлопал левой рукой по правой. Он ухитрялся издавать при этом целый ряд довольно подозрительных, но очень ритмичных звуков, которые, пожалуй, можно было назвать «причмокиванием». Меня это до безумия забавляло, дома я принялся старательно подражать ему и очень увлекся этим занятием. Получалось все так похоже, что мне запретили пользоваться столь неприличным аккомпанементом» Таким образом, на мою долю оставались только два нудных слога, которые, уж конечно, потеряли для меня всякую прелесть.

И еще я часто вспоминаю пение баб из соседней деревни. Их было много, и они пели в унисон каждый вечер, возвращаясь с работы. И сейчас еще я помню точно этот напев и их манеру петь[1]. Когда дома, подражая им, я напевал эту песню, взрослые хвалили мой слух. Помнится, эти похвалы доставляли мне большое удовольствие.

И — любопытное дело — этот простой эпизод, сам по себе довольно незначительный, имеет для меня особенный смысл, потому что именно с этого момента я почувствовал себя

музыкантом.

Я ограничусь этими двумя летними впечатлениями, С летними месяцами у меня всегда связывались образы деревни и всего, что я там видел и слышал.

Другое дело зима, город. Об этом у меня не сохранилось таких давних воспоминаний. Летние воспоминания мои начинаются приблизительно с трех лет. Бесконечно долгая зима, с отсутствием свободы и развлечений, с суровой дисциплиной, не оставляла в памяти ничего яркого.

До девяти лет на мое музыкальное развитие не обращали особого внимания. Правда, в доме у нас всегда звучала музыка. Мой отец был первым басом в С.-Петербургской императорской опере[2]. Но эту музыку я слышал только издали, из детской, где помещался вместе с братьями.

Когда мне минуло девять лет, родители пригласили ко мне учительницу музыки[3]. Я очень быстро научился читать ноты и так много разбирал, что у меня явилось желание импровизировать. Я пристрастился к этому, и на долгое время импровизации стали моим любимым занятием. Они не представляли, конечно, ничего особенно интересного, и меня часто упрекали в том, что я трачу время попусту, вместо того чтобы заниматься упражнениями. Сам я был, разумеется, другого мнения, и упреки эти очень меня огорчали. Теперь я понимаю, что и в самом деле родителям моим надо было заботиться о том, чтобы девяти-десятилетний мальчишка приучался к какой-то дисциплине. Однако должен сказать, что эти импровизации все же не были совершенно бесплодными: с одной стороны[4], они содействовали лучшему освоению рояля, а с другой — пробуждали музыкальное мышление. Мне хочется привести по этому поводу одно высказывание Римского-Корсакова, когда позже, став его учеником, я его спросил, хорошо ли я делаю, что всегда сочиняю у рояля, «Одни, как правило, сочиняют у рояля, другие без рояля, — ответил он. — Ну так вот, вы будете сочинять у рояля». И действительно, я сочиняю у рояля и не сожалею об этом. Больше того, я думаю, что в тысячу раз лучше, сочиняя, иметь дело непосредственно со звуками, чем только представлять эти звуки в своем воображении[4].

Кроме импровизаций и упражнений на фортепиано, я находил огромное удовольствие в чтении с листа оперных партитур, из которых состояла библиотека моего отца. И это было мне тем приятнее, что давалось очень легко. Способность эта, очевидно, была унаследована мною от матери[5]. Можно представить себе мою радость, когда в первый раз меня повели в театр, где давали оперу, уже знакомую мне по клавиру. Это была

«Жизнь за царя»[6]. Тогда-то я впервые услыхал оркестр — да и какой оркестр! Оркестр, исполнявший Глинку! Впечатление было незабываемое, но, разумеется, не исключительно потому, что я в первый раз слушал оперу.

Не только музыка Глинки сама по себе, но также и его оркестровка остается до наших дней совершеннейшим памятником музыкального искусства, и причиной этому — его умение достичь равновесия в звучании, изысканность и тонкость его инструментовки: я имею в виду выбор инструментов и их сочетание. Мне поистине повезло, что при первом соприкосновении с серьезной музыкой я натолкнулся на такой шедевр. Вот почему я сохраняю к Глинке безграничную благодарность[7].

В ту же зиму, помнится, я слушал другое оперное произведение, но уже второстепенного композитора (А. Серова); опера эта произвела на меня впечатление только своим драматическим действием» Мой отец исполнял главную роль, в которой им особенно восхищалась петербургская публика[8]. В свое время он был очень известным артистом. У него были прекрасный голос и поразительная техника, которую он приобрел, изучая пение по итальянской методе в Петербургской консерватории. Кроме того, он обладал большим драматическим талантом, что в те годы среди оперных артистов было величайшей редкостью.

Приблизительно тогда же услышал я и вторую оперу Глинки — «Руслан и Людмила». Это был торжественный спектакль в честь пятидесятилетия этого произведения. Мой отец выступал в роли Фарлафа, одной из лучших в его репертуаре. Вечер этот мне очень памятен. И не только потому, что я был в восторге от музыки — а она меня буквально сводила с ума, — но и потому, что мне посчастливилось увидеть в фойе Петра Ильича Чайковского, кумира русской публики, которого я никогда до этого не встречал и которого мне не суждено было больше увидеть. Это было вскоре после того, как он дирижировал своей новой, «Патетической» симфонией, исполнявшейся тогда в Петербурге. Две недели спустя мать повела меня на концерт, где та же симфония была исполнена уже в память своего автора, унесенного в несколько дней холерой[9]. Как ни был я тогда потрясен такой неожиданной смертью великого музыканта, я не мог, конечно, себе представить, что эта, хотя и мимолетная, встреча с живым Чайковским сделается одним из самых дорогих для меня воспоминаний. Впоследствии я буду говорить о Чайковском, о его музыке и о том, как я отстаивал ее в спорах со многими из моих собратьев, которые упорствовали в своем

заблуждении. Подлинно русской музыкой они признавали одно только творчество «Пяти»[2]. Здесь мне хотелось просто запечатлеть собственное воспоминание о знаменитом композиторе, любовь к которому продолжала во мне расти по мере развития моего музыкального сознания.

С этого дня, должно быть, и началась моя сознательная жизнь как артиста и музыканта.

## II

Первые годы этого нового периода рисуются мне как однообразная чреда тягостных обязанностей, когда действительность шла наперекор моим желаниям и запросам. Я поступил в гимназию[1]. Порядки ее были мне противны и угнетали меня. Я ненавидел классные занятия и приготовление уроков[4] и был одним из самых посредственных учеников. Я постоянно получал выговоры за недостаток прилежания, и это лишь усиливало мою неприязнь и к гимназии и к урокам Вместе с тем не было у меня и той дружбы с одноклассниками, которая одна могла бы все это скрасить. За все годы, проведенные в гимназии, я не встретил ни одного товарища, к которому почувствовал бы более или менее серьезную привязанность. В каждом из них мне чего-то не хватало. Был ли в этом виноват я сам или мне действительно не везло? Трудно сказать. Но я чувствовал себя совсем одиноким Хотя мы и воспитывались вместе с младшим братом[2] и я очень его любил, я не мог быть с ним откровенным: стремления мои были еще слишком неясны, чтобы я мог выразить их словами, к тому же в глубине души я боялся, что, несмотря на всю нашу любовь друг к другу, он не поймет меня и гордость моя будет уязвлена.

Единственной средой, где я находил поддержку своим пробуждающимся интересам, была семья моего дяди Елачича, женатого на сестре моей матери[3]. Он сам и его дети были страстными меломанами и старались всемерно поощрять передовую музыку или, во всяком случае, ту, которую в то время считали передовой. Дядя принадлежал к тому кругу общества, к мнению которого прислушивались тогда в Петербурге. Круг этот состоял из зажиточных помещиков, более или менее видных чиновников, адвокатов и т. д. Это общество кокетничало своим либерализмом, превозносило прогресс, считало своим долгом исповедовать так называемые передовые воззрения как в политике, так и в искусстве и во всех областях общественной жизни. Можно себе представить, каково было направление умов. Это было фрондирование «тиранического» правительства, само собой разумеющийся атеизм, чересчур, пожалуй, смелое утверждение «прав человека», культ материалистической науки и в то же время восхищение Толстым и его проповедью христианства[4]. Этому направлению умов соответствовали и особые артистические вкусы, и легко догадаться, чего искало и что ценило в музыке это общество. Разумеется, оно стремилось к правдивости, доходившей в изображении действительности до

крайних проявлений реализма, которому сопутствовали, как и следовало ожидать, народнические и националистические тенденции и восхищение фольклором. И эти искренние любители музыки считали необходимым выдвигать все эти побуждения, чтобы оправдать свой восторг, и притом самый непосредственный, перед творчеством такого композитора, как Мусоргский!

Было бы все же несправедливо утверждать, что все эти люди совершенно не признавали симфонической музыки того времени. Нет, они восхищались Брамсом, немного позднее открыли даже Брукнера. Исполнялась тетралогия Вагнера в специальном переложении для 4-х рук.

Кто привил этому кругу вкус к симфонизму? Глазунов ли, приемный сын группы «Пяти» с его симфониями в духе тяжеловесного германского академизма; лирические ли симфонии Чайковского или эпические Бородина; симфонические ли поэмы Римского-Корсакова? Все может быть. Во всяком случае, петербургское общество страстно увлекалось этою музыкой.

Таким образом, благодаря окружавшей меня среде я познакомился с этими великими немецкими композиторами. Что же касается современных французов, то их там еще не знали, и новую французскую музыку я услыхал лишь позднее.

Насколько мне позволяла моя гимназическая жизнь, я посещал симфонические концерты и концерты знаменитых русских и иностранных пианистов. Я слышал игру Иосифа Гофмана. Глубина, точность и законченность его исполнения привели меня в такой восторг, что я с еще большим усердием стал заниматься игрою на фортепиано- Среди других знаменитостей, выступавших тогда в Петербурге, я вспоминаю еще Софию Ментер, Эжена д'Аль-бера, Рейзенауэра и таких наших замечательных виртуозов рояля и скрипки, как Анна Есипова (жена Лешетицкого) и Леопольд Ауэр. Кроме того, бывали большие симфонические концерты, которые давали две наиболее значительные ассоциации: Императорское музыкальное общество и Общество русских симфонических концертов, основанное Митрофаном Петровичем Беляевым, крупным меценатом и музыкальным издателем.

Концертами Императорского общества часто дирижировал Направник. Я уже знал его по Императорскому оперному театру, оркестром которого он великолепно руководил в течение многих лет. Мне кажется, что, несмотря на его суровый консерватизм, он представлял собой тот тип дирижера, который я сейчас предпочел бы всякому другому. Уверенность и абсолютная точность в выполнении своего дела, полное презрение ко всякой аффектации

и внешним эффектам как в трактовке произведения, так и в жестах; ни малейшей уступки публике; добавьте к этому железную дисциплину, первоклассное мастерство, безупречный слух и память и, как результат всего*т* ясность и совершенную точность в исполнении[5]. О чем еще можно мечтать? Этими же качествами обладал другой, гораздо более известный и знаменитый дирижер — Ганс Рихтер, которого я услыхал немного позднее, когда он приехал в Петербург дирижировать операми Вагнера. Он также принадлежал к тому редкому типу дирижеров, которые, подчиняя себя партитуре, направляют все свои стремления к тому, чтобы глубже проникнуть в дух и замысел автора[6].

В то же время я посещал симфонические концерты Беляева. Беляев, как известно, объединил группу музыкантов, которым он покровительствовал во всех отношениях, поддерживая их материально, издавая их произведения и исполняя эти произведения на своих концертах. Самыми примечательными фигурами в этой группе были Римский-Корсаков и Глазунов, к которым присоединились Лядов, а затем Черепнин[7], братья Блуменфельды[8], Соколов и другие ученики Римского-Корсакова. Порожденная группой «Пяти» и пришедшая ей на смену, эта группа очень скоро и, может быть, даже не отдавая себе в этом отчета, превратилась сама в некий новый академический кружок и обосновалась мало-пома-лу в консерватории на месте старых академиков, управлявших ею с того самого дня, когда ее основал Антон Рубинштейн.

К тому времени, когда у меня завязались отношения с некоторыми членами этой группы, ее превращение в новую академию было уже совершившимся фактом. Я нашел целую школу с твердо установившимися догматами и эстетикой. Мне оставалось либо безогово-рочно принять их, либо, столь же безоговорочно, отвергнуть.

В моем возрасте то есть в годы раннего ученичества, людям обычно не хватает критического отношения к вещам; слепо принимаешь истины, проповедуемые корифеями, престиж которых всемирно признан, в особенности когда этот престиж завоеван совершенной техникой и высокой степенью мастерства. Поэтому принятие мною их догматов совершилось и быстро, и органично, тем более что я был в ту эпоху ревностным поклонником произведений Римского-Корсакова и Глазунова, особенно ценя у первого мелодическое и гармоническое вдохновение, которые мне казались тогда полными свежести, у второго — чувство симфонической формы и у обоих — законченность фактуры. Нечего и говорить, как я мечтал тогда

достичь такого же совершенства, искренне видя в нем высшее достижение искусства. Как ни слабы были мои возможности, я всеми силами старался подражать тому и другому в моих композиторских опытах.

В эти годы я познакомился с одним молодым человеком, старше меня, очень культурным, с передовыми вкусами, любителем искусства вообще и музыки в частности. Звали его Иван Покровский[9]. Встречи с ним были мне очень приятны, так как они скрашивали скучные дни моей гимназической жизни и вместе с тем расширяли круг моих знаний в области искусства. Он знакомил меня с неизвестными мне до той поры авторами, в особенности же с французскими композиторами, такими, как Гуно, Бизе, Делиб, Шабрие и др. Уже тогда я обратил внимание на некоторое сродство музыки этих авторов с музыкой Чайковского, сродство, которое мне стало еще очевиднее впоследствии, когда я, уже умудренный опытом, смог исследовать и сравнивать их произведения. Разумеется, у меня в ушах постоянно звучали известные места из «Фауста» и «Кармен», те, которые слышишь повсюду, но именно привычка к ним мешала мне составить свое собственное мнение об этих композиторах. И лишь когда я стал рассматривать эти страницы вместе с Покровским, я открыл в них музыкальный язык, заметно отличавшийся от языка композиторов беляевского кружка и им подобных. Я нашел у них другой музыкальный почерк, иные гармонические приемы, иную мелодическую концепцию, более свежее и свободное чувство формы. Это заставило меня усомниться в том, что прежде казалось непогрешимою догмой, но сомнения эти пока еще были смутны. Вот почему я до сих пор неизменно вспоминаю Покровского; со времени наших с ним бесед начинается мое постепенное освобождение от влияния, которое, помимо моей воли, оказывал на меня академизм того времени. Но тем не менее воздействие этого круга сказывалось на мне еще долгие годы.

Часто я даже защищал эстетические принципы этой группы, и притом очень рьяно. Это бывало тогда, когда я сталкивался с устарелыми взглядами людей, не заметивших, что другие уже давно их опередили. Так, мне пришлось сражаться с моей второй учительницей музыки, ученицей и поклонницей Антона Рубинштейна[10]. Это была отличная пианистка, превосходная музыкантша, но она всецело находилась под обаянием своего знаменитого учителя и слепо разделяла все его взгляды. Мне стоило большого труда заставить ее признать партитуры Римского-Корсакова, равно как и Вагнера, которые я в то время ревностно изучал. Должен сказать, что, невзирая на все наши

разногласия, она дала новый толчок моему «пианизму» и помогла мне улучшить технику фортепианной игры. В те годы вопрос о моем призвании еще не вставал ни перед родителями, ни передо мной самим. И в самом деле, можно ли предвидеть будущий путь композитора, путь, который во многом зависит от случая? Вот почему мои родители, как большинство людей их круга, считали своим долгом дать мне прежде всего общее образование, нужное для поступления на с луж-бу, государственную или частную, которая мог-ла бы меня материально обеспечить. Поэтому, после того как я выдержал экзамен на аттестат зрелости, они сочли необходимым, чтобы я поступил на юридический факультет С.-Петербургского университета[11]. Что же касается моих личных склонностей и того пристрастия, которое я питал к музыке, они расценивали это лишь как любительство и, хотя до некоторой степени эту склонность поощряли, все же не отдавали себе отчета в том размахе, который могло в будущем принять мое дарование; сейчас я нахожу эту осторожность вполне оправданной.

Годы, которые я должен был посвятить экзаменам и затем университетским занятиям, таили в себе, как легко можно догадаться, мало привлекательного, так как все мои интересы были направлены совсем на другое. По моей настоятельной просьбе родители все же согласились пригласить мне учителя по гармонии[12]. Я приступил к этим занятиям, но, вопреки моим ожиданиям, они не принесли мне никакого удовлетворения. Может быть, причиною этого была бесталанность учителя, может быть, порочен был самый метод преподавания, но, скорее всего, пожалуй, дело было в моей натуре, не хотевшей мириться ни с какою сухой наукой. Объяснюсь. Я всегда предпочитал и предпочитаю до сих пор осуществлять свои собственные замыслы и разрешать проблемы, возникающие в процессе работы, исключительно своими силами, не прибегая к установленным приемам, которые, правда, облегчают дело, но которые сначала приходится заучивать, а потом хранить в памяти. Учить и запоминать, как бы это ни было полезно, — казалось мне утомительным и скучным; я был слишком ленив для такого рода работы, тем более что не особенно доверял своей памяти. Будь у меня хорошая память, я находил бы в этом, конечно, больше интереса и даже удовольствия- Я особенно настаиваю на слове *удовольствие*, хотя многим слово это может показаться слишком легковесным в применении к тому большому и значительному чувству, о котором я говорю.

Это чувство я испытывал в самом процессе работы и в предвидении тех радостей, которых всегда ожидаешь от находки или открытия. И, признаюсь, я нисколько не жалею, что это было

именно так, потому что, если бы все мне давалось легко, я не ощутил бы этой жажды усилия и удовлетворение от того, что я «открыл», не могло бы быть полным.

В противоположность этому, меня гораздо более привлекал другой предмет, по мнению всех — сухой, изучать который, как принято думать, нужно только будущим педагогам, — это контрапункт. Лет с восемнадцати я стал изучать его самостоятельно, с помощью распространенного в то время учебника. Эта работа интересовала меня, больше того — увлекала, и я не знал усталости. Первое соприкосновение с наукой контрапункта открыло мне сразу гораздо более широкие горизонты и оказалось более плодотворным для музыкального творчества по сравнению с тем, что давало мне изучение гармонии. Я с яростью кинулся решать многочисленные задачи, из которых состоит наука контрапункта. Тогда меня это просто увлекало но лишь много времени спустя я осознал, до какой степени подобные упражнения развивали во мне понимание музыки и вкус. Эти занятия сти-1мулировали мое воображение и мою тягу к творчеству, заложили основание всей моей будущей техники и хорошо подготовили меня | к изучению формы, оркестровки и инструментов, которыми я впоследствии начал заниматься с Римским-Корсаковым.

Я подхожу сейчас к тому времени, когда познакомился со знаменитым композитором. Поступив в университет, я встретился там с младшим из его сыновей, с которым у меня быстро завязались хорошие товарищеские отношения[13]. Его отец в ту пору едва ли знал о моем существовании.

Летом 1902 года Римский-Корсаков поехал с семьей на летние каникулы в Гейдельберг, где жил один из его сыновей, студент этого университета[14]. В то же время мы с матерью сопровождали в Бад-Вильдунген моего тяжело заболевшего отца. Оттуда я съездил в Гейдельберг, чтобы повидать своего товарища, а заодно — посоветоваться с его отцом относительно моего будущего призвания. Я рассказал ему о своем желании стать композитором и просил его совета.

Николай Андреевич заставил меня сыграть мои первые опыты[15]. Увы! Он отнесся к ним совсем не так, как я ожидал. Видя мое огорчение и не желая, вероятно, меня разочаровывать, он спросил, не могу ли я сыграть ему еще что-нибудь. Я, конечно, исполнил его просьбу, после чего он уже высказался/

Он сказал, что мне следует продолжать занятия по гармонии и контрапункту с кем-нибудь из его учеников, чтобы прежде всего как следует овладеть теорией. Но он решительно не советовал мне поступать в консерваторию. Он находил, что атмосфера этого

учреждения (в котором сам был профессором) мало для меня подходящая, и я только перегружу себя работой, — мне же ведь еще надо было кончать университет. С другой стороны, он высказывал опасение, что в мои двадцать лет мне будет трудно соревноваться с более юными однокурсниками, и это может поколебать мою веру в себя. К тому же он считал, что вся моя работа должна протекать под чьим-то постоянным наблюдением, а достичь этого можно, лишь беря частные уроки. И наконец ласково добавил, что я всегда могу обращаться к нему за советом и он готов заниматься со мной, как только я буду достаточно подготовлен.

По своей наивности я был даже несколько разочарован той сдержанностью, с которой Римский-Корсаков встретил мои первые опыты по композиции, но меня утешало, что он все же посоветовал мне продолжать занятия и, следовательно, находил у меня дарование, достаточное для того, чтобы посвятить себя этой профессии. Тем более что все хорошо знали, с какою строгостью и прямотой он обычно высказывал свои суждения о музыкальных способностях новичка; он хорошо понимал ту ответственность, которую на него возлагал его огромный авторитет. Рассказывали, что, когда однажды к нему пришел какой-то молодой человек, чтобы показать свои сочинения и попросить совета, добавив при этом, что он врач, Римский-Корсаков сказал ему: «Ну и отлично, продолжайте заниматься медициной».

После этого свидания я твердо решил серьезно посвятить себя занятиям с учителем гармонии. Но я еще раз убедился, что эти занятия только навевают на меня скуку и я нисколько не двигаюсь вперед.

Было много обстоятельств, которые мешали мне тогда работать систематически. Прежде всего — смерть моего отца в ноябре 1902 года[16]. Затем — потребность самостоятельной жизни и общения с товарищами, круг которых значительно расширился, главным образом благодаря моим отношениям с семьей Римских-Корсаковых, где я старался бывать возможно чаще. В этой высококультурной среде у меня завязалось много новых знакомств среди молодых людей самых разнообразных профессий[17]. Там бывали художники, молодые ученые, просвещенные любители, которые к тому же были людьми передовых взглядов.

Мне хочется здесь назвать моего друга Степана Митусова, с которым я впоследствии написал либретто к опере *Соловей.* В ту пору мы страстно интересовались всем новым в интеллектуальной и художественной жизни столицы. Дягилев начинал издавать свой передовой журнал «Мир искусства» и

устраи-\ вал выставки картин[18]. В то же время мои друзья Покровский, Нувель[19] и Нурок основали интересное музыкальное общество, носившее название «Вечера современной музыки»[20]. Нечего и говорить, какое значение имели оба эти общества для моего умственного и художественного развития и как они способствовали росту моих творческих сил.

Здесь я должен прервать нить моего рассказа, чтобы дать читателю понятие о том антагонизме, который неизбежно должен был возникнуть между нашими академическими течениями и новыми художественными тенденциями, которые оба эти общества представляли. Я не стану распространяться о той резкой враждебности, которую деятельность Дягилева и его журнал «Мир искусства» встретили в консервативной и реакционной среде Академии художеств и императорского Общества поощрения художеств. Бог знает, сколько ему пришлось претерпеть в этой борьбе, Я буду говорить только о музыкантах и о том, как они относились к этому новому движению. Ясно, что большинство педагогов консерватории противодействовали ему и, разумеется, обвиняли его в том, что оно развращает вкусы молодежи. Надо отдать справедливость Римскому-Корсакову, а также и Лядову: несмотря на то, что сами они относились к этому движению неодобрительно, они имели в себе достаточно мужества и вдумчивости, чтобы не осуждать огульно все ценное и значительное в современном искусстве. Характерно, например, суждение Римского-Корсакова о Дебюсси. На концерте, где исполнялось одно из произведений французского композитора, я спросил Николая Андреевича, как ему это нравится. И вот что он мне ответил: «Лучше его не слушать; того и гляди, привыкнешь, а в конце концов и полюбишь». Не таково было отношение его последователей: те были большими роялистами, чем сам король. Среди них бывали, правда, отдельные исключения, но они только подтверждали общее правило. О Лядове у меня сохранились самые теплые воспоминания. Лицом похожий на калмычку, это был мягкий по натуре, приятный и доброжелательный человек. Ревностный поборник четкого и отточенного письма, он был очень строг как к своим ученикам, так и к самому себе. Лядов сочинял мало, работал он медленно, словно разглядывая все сквозь увеличительное стекло, много читал и среди тогдашнего консерваторского круга — а он был профессором консерватории — выделялся широтой своих взглядов.

В этот период я познакомился с произведениями Цезаря Франка, Венсана д'Энди, Шаб-рие, Форе, Поля Дюка и Дебюсси. До этого я знал их только по именам. Наши академисты нарочито игнорировали этих широко известных французских композиторов

и никогда не включали их произведения в программы своих больших симфонических концертов. А так как «Вечера современной музыки» не обладали необходимыми средствами для организации оркестровых исполнений, приходилось ограничиваться знакомством только с камерными произведениями всех этих авторов. И лишь позже, на концертах Зилоти и Кусевиц-кого, петербургская публика получила возможность познакомиться с их симфоническим творчеством.

Мои впечатления от произведений этих французских композиторов, столь непохожих друг на друга, были, разумеется, тоже очень различны. Уже тогда начало складываться мое отношение к академическому мышлению Цезаря Франка, к схоластической и в то же время вагнерианской манере изложения Венсана д'Энди и, с другой стороны, к исключительной свободе и свежести мастерства Дебюсси, который, действительно, был новым явлением для своей эпохи. Наряду с Дебюсси меня более всех привлекал Шабрие, несмотря на его всем известное вагнерианство (на мой взгляд, чисто поверхностное и внешнее), и мое пристрастие к нему с течением времени только росло.

Не надо думать, что симпатии к новым веяниям, *X)* которых я только что говорил, настолько завладели мною, что смогли поколебать мое преклонение перед учителями. Суждения, которые я только что высказал, зарождались где-то в подсознании, в то время как сознательно я чувствовал непреодолимую потребность встать на ноги в моем ремесле, а добиться этого я мог, лишь подчинившись теории, которую исповедовали мои учителя, и, тем самым, — их эстетике. А учили они очень строго и вместе с тем очень плодотворно, и если консерватория и выпускала ежегодно целый ряд посредственностей типа лауреатов Римской премии во Франции, то это отнюдь не ее вина. Но, как я уже сказал, подчиняясь их учению, я лицом к лицу столкнулся и с их эстетикой, которая была от него неотделима. И в самом деле, всякая доктрина требует для своего воплощения особого способа выражения, а следовательно, особой техники: нельзя же ведь себе представить в искусстве технику которая бы не вытекала из определенной эстетической системы, иначе говоря, технику, взятую с потолка. Еще труднее это себе представить, когда дело касается целой группы, школы. Поэтому я не пеняю на своих учителей за то, что они держались своей эстетики, — действовать иначе они не могли. К тому же эстетика эта нисколько меня не стесняла. Как раз напротив, та техника, которую я приобрел благодаря им, заложила прочнейший фундамент, на котором впоследствии я смог построить и развить мое собственное мастерство. Для

начинающего, в какой бы области он ни творил, другого выхода нет: вначале он должен подчиниться дисциплине, взятой извне, но подчинение это для него только средство найти свой собственный способ выражения и в нем утвердиться. В те годы я сочинял большую *Сонату для фортепиано* Во время этой работы я постоянно наталкивался на множество трудностей, главным образом в отношении формы, владение которой дается лишь ценою непрерывных усилий. Затрудниˆ тельное положение, в котором я очутился, подало мне мысль вновь обратиться к Римскому-Корсакову. Я поехал к нему на дачу в конце лета 1903 года и провел у него около двух недель[21]. Он заставил меня сочинять под своим руководством первую часть сонатины, посвятив меня предварительно в структурные принципы сонатного аллегро. Объяснял он их с удивительной ясностью, которая сразу же мне открыла в нем великого педагога[22]. Одновременно Римский-Корсаков познакомил меня с диапазоном и регистрами различных инструментов, употребляемых в обычном симфоническом оркестре, и с первоначальными элементами искусства оркестровки. Система его была такова, что, параллельно с оркестровкой, он разъяснял форму, считая, что наиболее развитые музыкальные формы находят свое всестороннее выражение в оркестровом комплексеˆ — ˆ Работали мы с ним следующим образом. / Он давал мне оркестровать страницы клавира своей новой оперы («Пан воевода»), которую он только что закончил. Когда я кончал оркестровать фрагмент, Римский-Корсаков показывал мне свою собственную инструментовку того же отрывка, и я должен был сопоставить ту и другую и объяснить ему, почему он оркестровал иначе, чем я. В тех случаях, когда я становился в тупик, он объяснял мне все сам. Так установились между нами взаимоотношения учителя и ученика. Они продолжались около трех лет, считая с осени тбго года, когда начались наши регулярные занятия.

Занимаясь со мною, Римский-Корсаков все же настаивал, чтобы я продолжал брать уроки по контрапункту у моего прежнего учителя — его ученика[23]. Но, по-моему, он настаивал на этом, что называется, для очистки совести, понимая, что эти занятия далеко меня все равно не продвинут. Вскоре я их бросил, что, однако, не помешало мне продолжать эти упражнения одному, а увлекали они меня все больше и больше, так что за тот период я заполнил ими целую объемистую тетрадь. Увы, она осталась в России в моем имении, где пропала во время революции вместе со всей моей библиотекой.

Мои занятия с Римским-Корсаковым заключались в инструментовке фрагментов классической музыки. Помнится, это

были главным образом части сонат Бетховена, квартеты и марши Шуберта. Раз в неделю я приносил ему мою работу, он критиковал ее и поправлял, давая все необходимые разъяснения. В то же время он заставлял меня анализировать форму и структуру классических произведений. Через полтора года я начал сочинять *Симфонию*. Как только я кончал раздел той или иной части, я тотчас же показывал его Римскому-Корсакову, и таким образом вся моя работа шла под его контролем. То же самое было и с инструментовкой.

Я сочинял эту *Симфонию* в ту эпоху, когда в симфонической музыке безраздельно царил Александр Глазунов. Каждое его новое произведение принималось как большое музыкальное событие, так высоко ценили совершенство его формы, безупречность его полифонии, непринужденность и уверенность его письма. Я полностью разделял тогда общее восхищение, завороженный удивительным мастерством этого мудреца. Поэтому вполне естественно, что, испытывая на себе и другие влияния (Чайковского, Вагнера, Римского-Корсакова), за образец для своей *Симфонии* я брал в первую очередь симфонии Глазунова.

Этим завершается период моей юности. Весной 1905 года я окончил университет; осенью был помолвлен, а в январе 1906 года женился[24].

## III

Женитьба не прервала занятий моих с Римским-Корсаковым. Теперь они заключались главным образом в том, что я показывал ему свои сочинения и обсуждал их вместе с ним. В течение сезона 1906/07 года я закончил ***Симфонию*** и посвятил ее моему учителю[1]. Тогда же я написал маленькую сюиту для голоса и оркестра ***Фавн и Пастушка*** на три стихотворения Пушкина («Подражания Парни»)[2]. Римский-Корсаков, следивший все время за сочинением этих двух вещей, захотел дать мне возможность их прослушать и договорился с придворным оркестром о том, чтобы и то и другое было исполнено на закрытом просмотре весною 1907 года под управлением Г. Варлиха, постоянного дирижера этого оркестра[3]. Публично ***Фавн и Пастуш-ка*** исполнялась на одном из беляевских концертов в течение сезона 1907/08 года под управлением, если не ошибаюсь, Феликса Блу-менфельда[4]. В это время у меня были в работе два больших произведения — ***Фантастическое скерцо*** и I действие оперы ***Соловей*** по сказке Андерсена. Либретто этой оперы я написал в сотрудничестве с моим другом Миту-совым. Мой учитель очень поощрял эту работу, И сейчас еще я с удовольствием вспоминаю, с каким одобрением он встречал первые наброски этих произведений. Как часто я сожалел, что ему не пришлось услыхать их в законченном виде! Думаю, что они пришлись бы ему по сердцу. В то же время, параллельно с этой серьезной работой, я сочинил две вокальные пьесы на стихи молодого русского поэта Сергея Городецкого. Он принадлежал к плеяде тех авторов, которым было суждено своим талантом и свежестью дарования обновить нашу несколько застоявшуюся поэзию. Это были две песни: ***Весна (монастырская)*** и ***Росянка,*** которые впоследствии на французском языке носили название «Novice» и «Sainte Rosee». Они были исполнены, так же, как песня без слов под названием ***Пастораль***, на «Вечерах современной музыки» зимою 1908 года[5].

В течение этой зимы здоровье моего бедного учителя пошатнулось. Участившиеся приступы грудной жабы предвещали близкий конец. Я часто виделся с ним, даже в те дни, когда у нас не было занятий, и посещения мои были ему, по-видимому, приятны. Я был очень к нему привязан и искренне его любил. Оказывается, он отвечал мне тем же, но узнал я об этом лишь впоследствии от его родных: при характерной для него сдержанности ему были чужды всякие излияния чувств.

Перед моим отъездом в деревню, где я всегда проводил каникулы, мы с женой зашли с ним проститься. Это была наша последняя встреча. Во время беседы я рассказал ему о задуманной мною небольшой фантазии для оркестра, для которой уже нашел название. Это был ***Фейерверк***. По-моему, Николая Андреевича это заинтересовало, он попросил меня, как только я закончу, сразу же прислать ему партитуру.

Приехав в Устилуг, наше имение в Волынской губернии, я тут же засел за работу с намерением послать ему эту вещь к предстоящей свадьбе его дочери. Окончив ее через полтора месяца, я послал ему партитуру в деревню, где он проводил лето. Несколько дней спустя пришла телеграмма с известием о его кончине, а вскоре вернулась и моя бандероль, не доставленная за смертью адресата[6]. Я немедленно же выехал к его родным, чтобы присутствовать на похоронах. Хоронили его в Петербурге. Отпевание было в консерваторской церкви. Могила Римского-Корсакова находится на Новодевичьем кладбище, неподалеку от могилы моего отца[7].

Когда я вернулся в деревню, у меня явилась мысль почтить память моего учителя. Я написал ***Погребальную песнь***, которая была исполнена под управлением Феликса Блуменфельда на первом беляевском концерте, посвященном памяти великого композитора[8]. ***/'К*** несчастью, партитура этого произведения ***(*** пропала в России во время революции вмес-1 те с множеством других оставленных мною \ₔвещей. Я забыл эту музыку, но хорошо помню мысль, положенную в ее основу. Это была как бы процессия всех солирующих инструментов оркестра, возлагающих по очереди свои мелодии в виде венка на могилу учителя на фоне сдержанного тремолирующего рокота, подобного вибрации низких голосов, поющих хором. Вещь эта произвела сильное впечатление как на публику, так и на меня самого. Было ли это вызвано общей скорбью или достоинством самого произведения, судить не мне.

Исполнение ***Фантастического скерцо*** и ***Фейерверка*** зимою того же года в «Концертах Зилоти» было важным моментом для всей моей музыкальной деятельности. Отсюда на-[4] чалось мое близкое знакомство с Дягилевым[9], которое продолжалось двадцать лет, до самой его смерти, и перешло в глубокую дружбу, выросшую из взаимной привязанности. Привязанности этой не смогли поколебать те разногласия во взглядах и вкусах, которые неминуемо должны были иногда возникать между нами за такой долгий период времени. Услыхав оба мои произведения в оркестре, Дягилев поручил мне наряду с другими русскими композиторами инструментовать две вещи Шопена для балета

«Сильфиды», который должен был идти в Париже весною 1909 года. Это были «Ноктюрн», которым начинается балет, и «Valse brillante» [ «Блестящий вальс»] — финал балета. В том году я не имел возможности поехать за границу и услыхал их в Париже лишь годом позднее.

Все эти труды, так же как и смерть Римского-Корсакова, прервали мою работу над I действием ***Соловья***. Я вновь принялся за нее летом 1909 года с твердым намерением закончить оперу, которая должна была состоять из трех действий. Но обстоятельства снова мне помешали. К концу лета оркестровая партитура I действия была окончена, и, вернувшись после каникул, я предполагал продолжить сочинение ***Соловья***, как вдруг получил телеграмму, которая перевернула все мои планы. Дягилев, только что приехавший тогда в Петербург, предложил мне написать музыку балета ***Жар-птица*** для сезона «Русских балетов» в Парижской опере весною 1910 года. Несмотря на то, что меня пугал самый факт заказа к определенному сроку, — я еще не знал своих сил и боялся запоздать, — я все же дал согласие. Предложение это было для меня лестным. Среди музыкантов моего поколения выбор пал именно на меня, и меня приглашали сотрудничать в крупном художественном предприятии бок о бок с людьми, которых мы привыкли считать мастерами своего дела.

Тут я должен отступить от хронологической последовательности, чтобы в нескольких словах рассказать читателю о том месте, которое занимали среди других искусств балет и балетная музыка в глазах интеллигенции и так называемых «серьезных» музыкантов в эпоху, предшествовавшую появлению группы Дягилева. Хотя и тогда наш балет неизменно блистал своим техническим совершенством и его спектакли проходили при переполненном зале, среди зрителей редко можно было встретить представителей только что названных кругов. Они рассматривали этот вид искусства как некий низкий жанр, в особенности по сравнению с оперой, которая, хоть она и сбилась с пути, превратившись в музыкальную драму (а это далеко не одно и тоже), тем не менее сохранила в их глазах весь свой былой престиж. Эта точка зрения в первую очередь относилась к музыке классического балета, которую ходячее мнение считало вообще недостойной серьезного композитора[10]. Эти несчастные позабыли о Глинке и о великолепных танцах «Руслана» в итальянском духе. Римский-Корсаков, правда, их оценил или, уж во всяком случае, простил их Глинке, однако сам в своих многочисленных операх оказывал явное предпочтение характерным или национальным танцам. Не надо забывать, что

именно эти страницы Глинки вдохновили великого русского композитора, который первый позволил восторжествовать в музыкальной среде серьезной точке зрения на балет. Я говорю о Чайковском. В начале восьмидесятых годов он имел смелость сочинить балет «Лебединое озеро» для московского Большого театра[11]. За эту смелость ему пришлось поплатиться полным провалом: публика была настолько невежественна, что музыку в балете считала элементом второстепенным, не имеющим существенного значения. Эта неудача не помешала, однако, директору императорских театров Ивану Всеволожскому[12], просвещенному барину, человеку большой и тонкой культуры, заказать Чайковскому еще один балет. Это была «Спящая красавица».

Балет этот был поставлен с небывалой роскошью (постановка обошлась в 80 ООО рублей); на премьере, состоявшейся в декабре 1889 года[13] в петербургском Мариинском театре, присутствовал Александр III. Музыка эта, разумеется, показалась спорной как заядлым балетоманам, так и критикам. Ее находили недостаточно танцевальной и слишком симфонической. Невзирая на это, она произвела сильное впечатление на музыкантов и изменила в корне их отношение к балету вообще. И мы видим, как уже через несколько лет та** кие композиторы, как Глазунов, Аренский, Черепнин, представляют в императорские театры одну балетную партитуру за другой.

В то время, когда я получил заказ от Дягилева, в нашем балете произошли большие перемены благодаря появлению молодого балетмейстера Фокина и целой плеяды артистов большого, своеобразного дарования: Анны Павловой, Карсавиной, Нижинского. Несмотря на все мое преклонение перед классическим балетом и его великим мастером Мариусом Петипа, я испытал настоящий восторг, увидев «Половецкие пляски» в опере «Князь Игорь» или «Карнавал» — те две постановки Фокина, с которыми мне к тому времени удалось познакомиться[14].

Все это было для меня огромным соблазном, мне не терпелось вырваться из узкого и замкнутого круга, и я рад был воспользоваться случаем и присоединиться к группе этих деятельных артистов-новаторов. Душой их был Дягилев, а к нему меня влекло уже давно.

Всю эту зиму я с большим увлечением работал над ***Жар-птицей*** и благодаря этой работе был в постоянном контакте с Дягилевым и его сотрудниками. Фокин ставил танцы по мере того, как я частями сдавал ему музыку[15]. Я всякий раз присутствовал на репети-циях труппы, после чего мы с Дягилевым

и Нижинским (который, впрочем, в этом балете не танцевал) заканчивали день плотным обедом, спрыснутым хорошим бордо.

Тут я имел случай ближе присмотреться к Нижинскому[16]. Он говорил мало, а когда говорил, то казалось, что юноша этот очень мало развит для своих лет. Но Дягилев, который всегда оказывался возле него, не упускал случая искусно исправлять его оплошности, чтобы никто не мог заметить всех этих досадных промахов. Впрочем, мне еще представится случай говорить о Нижинском, когда он будет участвовать как танцовщик и балетмейстер в других моих балетах.

Сейчас мне хочется остановиться на Дягилеве, так как мое близкое общение с ним во время нашего первого сотрудничества вскоре же открыло мне подлинную сущность этой исключительной личности. Что прежде всего меня в нем поразило, это выдержка и упорство, с какими он преследовал свою цель. Работать с этим человеком всегда бывало и страшно, и в то же время спокойно, настолько неодолимой была его сила. Страшно, потому что всякий раз, когда возникали разногласия в мнениях, борьба с ним была жестока и утомительна; спокойно, потому что, когда этих разногласий не было, можно было всегда быть уверенным, что цель будет достигнута.

Привлекали меня к нему и склад его ума, и высокая культура. У него было какое-то исключительное чутье, необыкновенный дар мгновенно распознавать все, что свежо и ново, и, не вдаваясь в рассуждения, увлекаться этою новизною. Я не хочу этим сказать, что у него не хватало рассудительности. Напротив, у него было много здравого смысла, и если он нередко ошибался и даже совершал безрассудства, это лишь означало, что он действует под влиянием страсти и темперамента — двух сил, которые брали в нем верх над всем остальным.

В то же время это была натура подлинно широкая, великодушная, чуждая всякой расчетливости. И уж если он начинал рассчитывать, то это всегда означало, что он сидит без гроша. И напротив, всякий раз, когда он бывал при деньгах, он становился расточительным и щедрым.

Любопытной чертой его характера была необычайная снисходительность, с которой он относился к более чем сомнительной честности кое-кого из окружавших его лиц даже тогда, когда сам он становился их жертвой, лишь бы этот недостаток восполнялся другими качествами. Дело в том, что отвратительнее всего ему были пошлость, бездарность, тупость; словом, он ненавидел и презирал все серое и безликое. Странное дело, у этого умного человека ловкость и тонкость уживались с какой-то чисто детской наивностью. Он был совершенно

незлопамятен. Когда кому-нибудь случалось его надуть, он не сердился и просто говорил: «Ну что же, ничего не поделаешь, должен же человек защищаться!»

Возвращаюсь к партитуре ***Жар-птицы.*** Я работал над ней с ожесточением и когда закончил ее к назначенному сроку, то почувствовал потребность немного отдохнуть в деревне перед поездкой в Париж, куда я отправлялся впервые.

Дягилев с труппой и сотрудниками опередил меня, так что, когда я к ним присоединился, работа уже кипела. Фокин занимался постановкою танцев с большим рвением и любовью. Народная сказка эта ему очень нравилась, и он сам написал сценарий балета[17]. Распределение ролей не вполне соответствовало моим желаниям. Павлова с ее тонким и острым силуэтом, как мне казалось, гораздо более подходила к роли сказочной птицы, чем Карсавина с ее нежным женским обаянием. Ей я предназначал роль Пленной царевны.

Обстоятельства судили иначе[18], и я не жалуюсь, так как исполнение Карсавиной роли птицы было безукоризненным, и эта очаровательная и грациозная артистка имела очень большой успех.

Парижская публика восторженно приветствовала спектакль. Конечно, я далек от мысли приписывать успех исключительно ˆ партитуре: в равной степени он был вызван сценическим решением — роскошным оформлением художника Головина, блестящим исполнением артистов дягилевской труппы и талантом балетмейстера. Должен, однако, признаться, что хореография этого балета мне всегда казалась слишком сложной и перегруженной пластическими формами. Вследствие этого артисты испытывали, как испытывают и посейчас, большие трудности в координации своих жестов и па с музыкой, что приводило часто к досадной несогласованности между движениями танца и настоятельными требованиями музыкального ритма.

И хотя сейчас развитие классического танца и его проблемы кажутся мне гораздо более актуальными и волнуют меня несравненно больше, чем далекая эстетика Фокина, я все же считаю, что я в состоянии судить о ней и вправе сказать, что в этом плане предпочитаю, например, могучую хореографию «Половецких плясок» в «Князе Игоре» с их четкими и уверенными линиями несколько вялым танцам ***Жар-птицы***[1Й].

Возвращаясь теперь к музыке, я с удовольствием вспоминаю то мастерство, с которым превосходный дирижер Габриель Пьерне исполнил мое произведение.

Пребывание в Париже дало мне случай познакомиться с

такими выдающимися представителями музыкального мира, как Дебюсси, Равель, Флоран Шмитт и Мануэль де Фалья, который тогда был там. Помню, как в вечер премьеры Дебюсси пришел ко мне на сцену и очень похвалил мою партитуру[20]. Это положило начало нашему знакомству, которое затем перешло в дружбу, продолжавшуюся до самой его кончины.

Одобрение и даже восхищение, которое я встретил в музыкальных и художественных кругах, в особенности же среди представителей молодого поколения, ободряли и сильно поддерживали меня в дальнейших моих замыслах. Я имею в виду ***Петрушку***, о котором я буду говорить сейчас.

Однажды, когда я дописывал в Петербурге последние страницы ***Жар-птицы***, в воображении моем совершенно неожиданно, ибо думал я тогда совсем о другом, возникла картина священного языческого ритуала: мудрые старцы сидят в кругу и наблюдают предсмертный танец девушки, которую они приносят в жертву богу весны, чтобы снискать его благосклонность Это стало темой ***Весньс священ-ной***, Должен сказать, что это видение произвело на меня сильное впечатление, и я тотчас же рассказал о нем моему приятелю, художнику Николаю Рериху, картины которого воскрешали славянское язычество. Его это привело в восторг, и мы стали работать вместе[21]. В Париже я рассказал о своем замысле Дягилеву, который сразу же им увлекся. Последующие события, однако, задержали его осуществление.

После окончания спектаклей в Париже и короткого отдыха на берегу моря, где были написаны две песни на стихи Верлена[22], я в конце августа поехал с семьей в Швейцарию, Прежде чем приступить к ***Весне священ-ной***, над которой предстояло долго и много трудиться, мне захотелось развлечься сочинением оркестровой вещи, где рояль играл бы преобладающую роль, — нечто вроде Konzert-stiick [концертная пьеса. — ***нем.***][23]. Когда я сочинял эту музыку, перед глазами у меня был образ игрушечного плясуна, внезапно сорвавшегося с цепи, который своими каскадами дьявольских арпеджио выводит из терпения оркестр, в свою очередь отвечающий ему угрожающими фанфарами. Завязывается схватка, которая в конце концов завершается протяжною жалобой изнемогающего от усталости плясуна. Закончив этот странный отрывок, я целыми часами гулял по берегу Леманского озера, стараясь найти название, которое выразило бы в одном слове характер моей музыки, а следовательно, и образ моего персонажа.

И вот однажды я вдруг подскочил от радости. ***Петрушка***! Вечный и несчастный герой всех ярмарок, всех стран! Это было

именно то, что нужно, — я нашел ему имя, нашел название[24]!

Вскоре после этого Дягилев приехал повидаться со мной в Кларан, где я тогда жил. Он был крайне удивлен, когда вместо ожидаемых эскизов к ***Весне*** я сыграл ему отрывок, ставший в дальнейшем 2-й картиной балета ***Петрушка.*** Вещь эта ему так понравилась, что он не хотел больше с ней расставаться и принялся убеждать меня развить тему страданий Петрушки и создать из этого целый хореографический спектакль. Мы взяли с ним за основу мою первоначальную мысль и во время его пребывания в Швейцарии набросали в общих чертах сюжет и интригу пьесы. Мы условились относительно места действия — ярмарка с ее толпой, ее балаганами и традиционным театриком; персонажей — фокусник, развлекающий эту толпу, ярмарочные куклы, которые оживают: Петрушка, его соперник и балерина, и сюжета — любовная драма» которая кончается смертью Петрушки. Я тотчас же принялся за сочинение 1-й картины балета и закончил ее в Больё-сюр-мер, куда переехал с семьей на зиму. Там я часто видел Дягилева, который остановился в Монте-Карло. Мы условились, что Дягилев поручит А.Н. Бенуа все сценическое оформление балета, включая декорации и костюмы. Дягилев вскоре уехал в Петербург и незадолго до Рождества предложил мне приехать к нему на несколько дней и привезти музыку, чтобы ознакомить с нею Бенуа и других сотрудников. Не без волнения тронулся я в путь. Резкий переход от тепличного климата Больё к туманам и снегам моего родного города не на шутку меня пугал. По приезде в Петербург я сыграл моим друзьям все, что уже было написано для ***Петрушки:*** две первые картины и начало третьей[25].

Бенуа немедленно приступил к работе и весной присоединился к нам в Монте-Карло, куда мы с Дягилевым приехали еще раньше.

Я не предполагал, что видел в последний раз свой родной город Санкт-Петербург[26], город Святого Петра, посвященный Петром Великим своему великому патрону, а отнюдь не себе самому, как, вероятно, считали те невежественные люди, которые придумали нелепое название Петроград.

Вернувшись в Больё, я снова принялся за партитуру, но непредвиденное и серьезное обстоятельство прервало мою работу. Я тяжко заболел, и моя болезнь, явившаяся следствием отравления никотином, чуть не оказалась смертельной. Это заболевание повлекло за собой целый месяц вынужденного покоя, и все это время я очень волновался за судьбу ***Петрушки***, который должен был во что бы то ни стало идти весною в Париже. К счастью, силы скоро ко мне дернулись, и я настолько окреп, что

смог закончить свою работу в те два с половиной месяца, которые оставались до открытия сезона. В конце апреля я поехал в Рим, где Дягилев давал свои спектакли в «Театро Костанци» во время Международной выставки. Там репетировали ***Петрушку***, и там я дописал его последние страницы.

Я вспоминаю всегда с исключительным удовольствием эту весну в Риме, где я был в первый раз. Несмотря на мою усиленную работу в Albergo d'Italia [гостинице «Италия». — ***итал.***], где все мы поселились — А.Н. Бенуа, художник В.А. Серов, которого я искренне полюбил, и я, — мы находили время для прогулок, ставших крайне для меня поучительными благодаря Бенуа, человеку разносторонне образованному, знатоку искусства и истории, обладающему к тому же даром чрезвычайно красочно воскрешать в своих рассказах эпохи прошлого; эти прогулки были для меня настоящей школой, и я увлекался ими.

Как только мы приехали в Париж, начались репетиции под управлением Пьера Монте, ставшего на несколько лет дирижером «Русских балетов»[27]. Вначале рядовой артист оркестра «Колонн», он сделался потом помощником главного дирижера. Прекрасно зная свое дело и людей, с которыми ему приходилось работать, он умел ладить со своими музыкантами — вещь очень полезная для дирижера. Он очень тщательно подготовил исполнение моей партитуры. Я и не требую большего от дирижера, так как всякое иное отношение с его стороны переходит сейчас же в ***интерпретацию у*** а этого я не терплю. Дело в том, что ***интерпретатор*** все свое внимание неизбежно устремляет на ***интерпретацию*** и становится в этом смысле похож на переводчика [итал. traduttore — traditore **Игра слов: переводчик — предатель (*прим. пере водника).***]. Но в музыке это сущая нелепость. Стремление это становится для интерпретатора источником тщеславия и неминуемо ведет его к ни с чем не сообразной мании величия. Во время репетиций я с удовлетворением убеждался, что большая часть моих предположений относительно характера звучания полностью подтвердилась.

Помню, что на генеральной репетиции в «Шатле», на которую были приглашены цвет артистического мира и вся пресса, ***Петрушка*** сразу же понравился публике, за исключением разве только нескольких аристархов, один из которых — правда, это был литературный критик — имел дерзость подойти к Дягилеву и спросить его: «И вы нас пригласили, чтобы все это слушать?» — «Вот именно», — ответил Дягилев. Должен добавить, что впоследствии, если судить по его похвалам, знаменитый критик, вероятно, совершенно забыл о своей выходке[28].

Я не могу не сказать здесь о моем восторге перед Вацлавом Нижинским, этим исключительным исполнителем роли Петрушки. Совершенство, с которым он воплощал эту роль, тем более поразительно, что прыжки, в которых он не знал соперников, уступали здесь место драматической игре, музыке и жесту[29]. Богатство художественного оформления, созданного Бенуа, сильно способствовало успеху спектакля. Постоянная и несравненная исполнительница роли Балерины Карсавина поклялась мне, что всегда останется верна этой роли; она ее обожала. Досадно только, что не было уделено внимания движениям толпы. Вместо того чтобы поставить их хореографически в соответствии с ясными требованиями музыки, исполнителям дали возможность импровизировать и делать все, что им хочется. Я сожалею об этом тем более, что групповые танцы (кучеров, кормилиц, ряженых) и танцы солистов должны быть отнесены к лучшим творческим достижениям Фокина[30],

Что же касается моего теперешнего отношения к музыке ***Петрушки***, то я предпочитаю отослать читателя к тем страницам, которые я посвящу в дальнейшем собственному исполнению моих произведений и где мне неминуемо придется об этом рассказывать.

А теперь перейдем к ***Весне священной.***

Я уже говорил, что, когда мне пришла в голову мысль о ней, тотчас же после Жар-птицы, я не имел возможности сделать даже первых набросков этой вещи, настолько я был поглощен тогда сочинением ***Петрушки.***

После парижского сезона я вернулся в Россию, в наше имение Устилуг, чтобы полностью посвятить себя ***Весне священной,*** Все же у меня хватило времени сочинить там два романса на стихи поэта Бальмонта, так же как кантату для хора и оркестра (***Звездоликий***), в основу которой тоже легло стихотворение Бальмонта; я посвятил ее Клоду Дебюсси[31]. Материальные трудности, с которыми связано исполнение этой коротенькой пьесы, требующей значительного состава оркестра, а также интонационная сложность хорового письма привели к тому, что до сих пор эта кантата ни разу не исполнялась для публики.

Несмотря на то, что сюжет ***Весны священной*** представлялся мне лишенным всякой интриги, надо было, однако, выработать некий план. Для этого мне необходимо было повидаться с Рерихом, который находился тогда в Талашкине, имении княгини Тенишевой, известной покровительницы русского искусства. Я поехал к нему туда, и мы с ним окончательно договорились о сценическом воплощении ***Весны*** и о последовательности различных эпизодов[32]. Вернувшись в Устилуг, я принялся за

партитуру и продолжал ее зимой в Кларане.

В этом году Дягилев решил приложить все свои усилия, чтобы сделать из Нижинского балетмейстера. Не знаю, искренне ли он верил в его режиссерские способности или, быть может, считал, что за талантом Нижин-ского-танцовщика, который приводил его в восторг, скрывается и дарование балетмейстера? Во всяком случае, ему пришло в голову поручить Нижинскому создать, под своим ближайшим наблюдением, род античной' картины, изображающей эротические забавы Фавна, преследующего нимф[33]. По мысли Бакста, который был увлечен архаической Грецией, эта картина должна была изображать живой барельеф с его профильной пластикой. Для постановки балета «Послеполуденный отдых Фавна» Бакст сделал особенно много. И он не ограничился декоративным оформлением и созданием великолепных костюмов, он указывал мельчайшие движения танцев. Но не нашли ничего лучше, как взять для этого спектакля импрессионистическую музыку Дебюсси. Несмотря на то, что композитор был от этого совсем не в восторге, Дягилеву благодаря своей настойчивости удалось добиться его согласия. Дал он его, разумеется, скрепя сердце. После многочисленных и очень тщательных репетиций балет был наконец поставлен и показан весною в Париже[34]. Всем известен вызванный им скандал, который произошел вовсе не из-за так называемой новизны спектакля, а вследствие смелого и не совсем пристойного телодвижения Нижинского, который, должно быть, считал, что в эротическом сюжете все позволено, и решил усилить этим впечатление от спектакля

Я привожу этот случай лишь потому, что о нем в свое время много говорили. И эстетика, и весь дух подобных сценических выступлений кажутся мне сейчас настолько устарелыми, что у меня нет ни малейшего желания подробнее о них говорить[35].

Нижинскому пришлось проделать большую работу, чтобы справиться со своим первым балетмейстерским опытом. Эта работа, а также изучение новых ролей не оставляли ему, по-видимому, ни времени, ни сил, чтобы заняться ***Весной священной***$_t$ ставить которую должен был он. Фокин был в это время занят другими балетами («Дафнис и Хлоя» Равеля и «Синий бог» Рейнальдо Гана). Таким образом, постановка ***Весны священной***, музыку которой я между тем закончил, откладывалась на следующий год. Это позволило мне отдохнуть и работать не спеша над инструментовкой.

В Париже, куда я поехал на дягилевский сезон, среди других произведений мне довелось услышать блестящую партитуру Равеля «Дафнис и Хлоя», с которой автор меня уже раньше

познакомил, проиграв ее на рояле. Это, бесспорно, не только одно из лучших произведений Равеля, но также один из шедевров французской музыки. Если не ошибаюсь, в том же году в Комической опере, в ложе, куда меня пригласил Дебюсси, я слышал другое крупное французское произведение — оперу «Пеллеас и Мелизанда». В то время я часто виделся с Дебюсси, и меня глубоко трогала его симпатия ко мне и моей музыке. Меня поражала тонкость его оценок, и я был ему признателен, между прочим, за то, что он отметил в ***Петрушке*** музыкальную значимость страниц, посвященных сцене «фокуса», непосредственно предшествующих финальному танцу марионеток в 1-й картине, страниц, на которые тогда мало кто обратил внимание[36]. Дебюсси часто приглашал меня к себе, и однажды я встретил у него Эрика Сати[37], чье имя мне было уже знакомо. Он понравился мне с первого взгляда. Это был чрезвычайно острый, проницательный, лукавый и саркастический ум. Из его произведений мне ближе всего «Сократ» и некоторые страницы «Парада».

Из Парижа я вернулся в Устилуг, чтобы, по обыкновению, провести там лето, и спокойно продолжал свою работу над ***Весной священ**ной***. Но эта мирная жизнь была нарушена приглашением Дягилева приехать в Байрейт прослушать в этом священном месте «Парсифаля», которого я еще никогда не видел на сцене. Это предложение мне улыбалось, и я охотно туда поехал[38]. Я остановился на день в Нюрнберге и осмотрел там музей, а наутро меня уже встречал на Байрейтском вокзале мой милый огромный друг.

Он тут же заявил мне, что мы рискуем провести ночь под открытым небом, так как все гостиницы переполнены. С большим трудом нам все же удалось поселиться в комнатах для прислуги. Спектакль, на котором я присутствовал, сейчас ничем бы меня не соблазнил, даже если бы мне предложили комнату даром. Во-первых, вся атмосфера зала, его оформление и сама публика мне показались мрачными. Это напоминало крематорий, к тому же какой-то очень старомодный, где вот-вот должен был появиться человек в черном, в обязанности которого входило произнесение речи, восхваляющей достоинства почившего. Фанфара призвала сосредоточиться и слушать, и церемония началась. Я весь съежился и сидел неподвижно; через четверть часа мне стало невмоготу: все тело затекло, надо было переменить положение. Трах! — так оно и есть! Мое кресло затрещало, и сотни взбешенных взглядов впились в меня. Я опять съеживаюсь, но теперь думаю только об одном: скорее бы окончилось действие и прекратились мои мучения. Наконец наступает антракт, и я

вознагражден парой сосисок и кружкой пива. Но не успеваю я закурить папиросу, как фанфара вновь призывает меня сосредоточиться и слушать* Надо выдержать еще одно действие! А все мои мысли о папиросе — я успел всего только раз затянуться! Переношу и это' действие, Потом — опять сосиска, опять кружка пива, опять фанфара, опять сосредоточиться и слушать еще один акт — последний. Конец!

Я не хочу касаться здесь музыки «Парси-фаля» и музыки Вагнера вообще: слишком уж она сейчас от меня далека. Что меня возмущает во всем этом представлении, так это примитивная концепция, которой оно продиктовано, и самый подход к театральному спектаклю, когда ставится знак равенства между ним и священным символическим действом. И невольно думаешь, не является ли вся эта байрейтская комедия с ее смехотворными обрядами попросту слепым подражанием священному ритуалу[39]?

Может быть, скажут, что именно таковы были средневековые мистерии. Но то были действа, создававшиеся на религиозной основе, источником их была вера. Сущность их была такова, что они не отходили от церкви, напротив, церковь им покровительствовала. Это были религиозные церемонии, свободные от канонических ритуалов, и если в них и были эстетические достоинства, то они являлись лишь добавочным и непроизвольным элементом и ничего, по сути дела, не изменяли. Эти представления были вызваны насущной потребностью верующих узреть объекты своей веры в осязаемом воплощении; той же потребностью, которая создала в церквах иконы и статуи.

Право же, настало время покончить раз и навсегда с этим неумным, кощунственным толкованием искусства как религии и театра как храма* Нелепость этой жалкой эстетики может быть легко доказана следующим доводом: нельзя себе представить верующего, занявшего по отношению к богослужению положение критика. Получилось бы contra-dictio in adjecto [внутреннее противоречие. — ***ла***/п.]: верующий перестал бы быть верующим.

Положение зрителя прямо противоположно. Оно не обусловлено ни верой, ни слепым повиновением. Во время спектакля восхищаются или отвергают. Для этого прежде всего надо судить. Можно что-либо принять только тогда, когда составишь себе, хотя бы бессознательно, какое-то мнение. Критическое чутье играет при этом главную роль. Смешивать эти две категории понятий — значит обнаружить полное отсутствие здравого смысла и хорошего вкуса. Но можно ли удивляться подобному смешению понятий в нашу эпоху, когда торжествует суетность, которая, принижая духовные ценности и опошляя

человеческую мысль, неминуемо ведет нас к полному огрубению? Теперь, кажется, начинают понимать, какое чудовище рождается на свет, и не без досады приходят к выводу, что человек не может прожить без культа. И вот стараются подновить кое-какие культы, вытащенные из старого революционного арсенала. И этим думают соперничать с церковью[40]!

Но возвратимся к ***Весне священной.*** Я должен прежде всего сказать с полной откровенностью, что мысль о работе с Нижинским меня смущала, несмотря на наши добрые, товарищеские отношения и на все мое восхищение его талантом танцовщика и актера. Отсутствие у него самых элементарных сведений о музыке было совершенно очевидным. Бедный малый не умел читать ноты, не играл ни на одном инструменте[41]. Свои музыкальные впечатления он высказывал в самых банальных выражениях или попросту повторял то, что говорилось кругом. А так как собственных суждений он никогда не высказывал, приходилось сомневаться в том, что они вообще у него были. Пробелы в его образовании были настолько значительны, что никакие пластические находки, как бы прекрасны они иногда ни бывали, не могли их восполнить* Мож* но себе представить, как все это меня тревожило. Но выбора у меня не было. Фокин расстался с Дягилевым, да к тому же, при своих эстетических склонностях, вряд ли бы он согласился ставить ***Весну***[42]**.** Романов был занят «Саломеей» Флорана Шмитта. Оставался, следовательно, только Нижинский, и Дягилев, все еще не теряя надежды сделать из него балетмейстера, настаивал на том, чтобы он взялся за постановку ***Весны священной*** и «Игр» Дебюсси в том же сезоне.

Нижинский начал с того, что потребовал для этого балета фантастическое количество репетиций, которые практически дать ему было невозможно. Это требование станет понятным, если я скажу, что, когда я начал ему объяснять в общих чертах и в деталях структуру моего произведения, я сразу же заметил, что ничего не добьюсь, пока не ознакомлю его с самыми элементарными основами музыки: длительностью нот (целые, половинные, четверти, восьмые и т. п.), метром, темпом, ритмом и т. д. Усваивал он все это с большим трудом. Но это еще не все. Когда, слушая музыку, он обдумывал движения, надо было все время ему напоминать о согласовании их с метром, его делениями и длительностью нот. Это был невыносимый труд, мы двигались черепашьим шагом. Работа затруднялась еще и потому, что Нижинский усложнял и сверх меры перегружал танцы, чем создавал иногда непреодолимые трудности для исполнителей. Происходило это столько же от его неопытности, сколько от

сложности самой задачи, с которой он сталкивался впервые.

В этих условиях мне не хотелось покидать его: я хорошо к нему относился, и к тому же я не мог не думать о судьбе моего произведения. Мне приходилось много разъезжать, чтобы присутствовать на репетициях труппы, которые происходили этой зимой в тех городах, где Дягилев давал свои спектакли. Атмосфера на этих репетициях бывала тяжелой и даже грозовой. Было ясно, что на бедного малого взвалили непосильный для него труд.

Сам он, по-видимому, не понимал ни своей неспособности, ни того, что ему дали роль, которую он не был в состоянии сыграть в такой серьезной антрепризе, как «Русские балеты». Видя, что его престиж в глазах труппы колеблется, но имея сильнейшую поддержку в лице Дягилева, он становился самонадеянным, капризным и несговорчивым. Это, естественно, приводило к частым и неприятным стычкам, что в высшей степени осложняло работу.

Мне не надо оговариваться, что, рассказывая все это, я далек от желания нанести ущерб славе этого великолепного артиста. Наши взаимоотношения всегда оставались прекрасными. Я никогда не переставал восхищаться его огромным талантом танцовщика и актера — об этом я упоминал уже раньше. И его образ останется в моей памяти — и, надеюсь, в памяти всех тех, кто имел счастье видеть его на сцене, — как одно из самых прекрасных театральных воплощений.

Но сейчас, когда имя этого большого артиста, ставшего, увы, жертвой неизлечимой душевной болезни, уже принадлежит истории, я бы погрешил перед истиной, если бы стал поддерживать смешение понятий в оценке его дарования как исполнителя и как балетмейстера. Из всего, что я только что сказал, явствует, что в этом смешении понятий был повинен не кто иной, как сам Дягилев, но, однако, повторяю, это никак не может уменьшить моего глубокого преклонения перед покойным другом. По правде сказать, я в то время старался не высказывать Нижинскому свои взгляды на его работу как постановщика. Мне не хотелось этого делать: надо было щадить его самолюбие, и к тому же я знал наперед, что и склад его ума, и характер таковы, что подобный разговор был бы и тяжелым, и бесполезным. В разговорах же с Дягилевым я к этому несколько раз возвращался. Тот, однако, стоял на своем и продолжал поддерживать Нижинского на этом пути, то ли считая, что способности к пластическому восприятию являются главным элементом искусства балетмейстера, то ли не теряя надежды, что дарование, которое, по-видимому, отсутствовало у Нижинского, проявится

неожиданно не сегодня-завтра[43].

В течение зимы 1912/13 года, живя в Кла-ране, я все время работал над партитурой ***Весны священной***, и эти занятия прерывались лишь свиданиями с Дягилевым, который приглашал меня присутствовать на премьерах ***Жар-птицы*** и ***Петрушки*** в различных городах Центральной Европы, где гастролировали «Русские балеты».

Мое первое путешествие было в Берлин. Помню спектакль, который шел в присутствии кайзера, императрицы и их свиты. Давали «Клеопатру» и ***Петрушку.*** Все симпатии Вильгельма были, естественно, на стороне «Клеопатры». Приветствуя Дягилева, он заявил ему, что пришлет своих египтологов посмотреть этот спектакль и на нем поучиться. По-видимому, он принял красочную фантазию Бакста за тщательное воссоздание исторической обстановки, а партитуру со всей ее мешаниной — за откровение древнеегипетской музыки. На спектакле, где давали ***Жар-птицу***, я познакомился с Рихардом Штраусом[44]» Он пришел ко мне на сцену и проявил большой интерес к моей партитуре. Между прочим, он сказал мне очень забавную вещь: «Вы делаете большую ошибку, начиная вашу пьесу с “пианиссимо”. Публика не станет вас слушать. Надо прежде всего поразить ее большой силой звучания. Тогда она за вами пойдет, и вы можете делать все, что хотите»

В Берлине мне представился также случай познакомиться с музыкой Шёнберга, который пригласил меня на исполнение своего «Лунного Пьеро», Эстетская сущность этого произведения отнюдь не привела меня в восторг, и оно показалось мне возвратом к устарелым временам культа Бердслея. Зато бесспорной удачей, на мой взгляд, было оркестровое решение партитуры[45].

Будапешт, куда мы затем поехали, показался мне очень приятным городом. Народ там общительный, пылкий и доброжелательный, и мои балеты ***Жар-птица*** и ***Петрушка*** имели огромный успех[46]. Когда же через много лет я снова очутился в Будапеште, я был глубоко тронут тем, что меня встречали как старого знакомого. Зато от моего первого посещения Вены у меня сохранился, скорее, какой-то горький осадок. Враждебность, с которой оркестр отнесся на репетициях к музыке ***Петрушки***, была для меня совершенно неожиданной. Ни в одной стране я не видал ничего подобного. Я допускаю, что в те годы для такого консервативного оркестра, каким был венский, многие элементы моей музыки могли оказаться неприемлемыми. Но я никак не ожидал, что его отвращение дойдет до явного саботирования репетиций и до громогласных грубых реплик вроде: «schmutzige

Musik» [грязная музыка. — ***нем.***][47]. Впрочем, враждебность эту разделяла и вся администрация. Ненависть ее главным образом обрушивалась на управляющего придворной оперой, пруссака по Национальности, так как именно он пригласил Дягилева со всею его труппой, — венский императорский балет бесился от зависти. Помимо всего прочего, русские были тогда в Австрии не в чести из-за политического положения, в то время уже довольно напряженного. Тем не менее представление ***Петруш-ки*** прошло без протестов и даже, пожалуй, не без успеха, несмотря на старомодные вкусы и привычки венцев. Совершенно неожиданно меня утешил один из служащих сцены, обязанностью которого было поднимать занавес. Я случайно стоял около него. Видя, что я огорчен отношением ко мне оркестра, старый добряк с бакенбардами а-ля Франц-Иосиф ласково похлопал меня по плечу и сказал: «Не надо огорчаться. Я тут уже пятьдесят пять лет служу. У нас это не в первый раз. Так было и с “Тристаном”».

У меня еще будет случай говорить о Вене. Теперь же вернемся в Кларан.

Параллельно с близившейся к окончанию инструментовкой ***Весны священной*** я работал над другим сочинением, которое принимал очень близко к сердцу. Летом я прочел небольшой сборник японской лирики со стихотворениями старинных авторов, состоявшими всего из нескольких строк[48]. Впечатление, которое они на меня произвели, до странности напомнило мне то, которое когда-то произвела на меня японская гравюра. Графическое разрешение проблем перспективы и объема, которое мы видим у японцев, возбудило во мне желание найти что-либо в этом роде и в музыке. Русский перевод этих стихотворений как нельзя лучше подходил для моей цели; общеизвестно ведь, что русская поэзия допускает лишь тоническое ударение. Я принялся за эту работу и добился того, чего хотел, обратившись к метрике и ритму; однако было бы слишком сложно объяснять здесь, как я это сделал[49]. К концу зимы Дягилев поручил мне другую работу. Решив поставить для парижского сезона оперу Мусоргского «Хованщина», как известно, не вполне законченную автором, Дягилев просил меня заняться ею. Римский-Корсаков уже аранжировал это произведение по-своему, и в России оно было издано и шло на сцене в его редакции.

Не удовлетворенный тем, как РиМский-Корсаков трактовал произведение Мусоргского, Дягилев стал изучать подлинные рукописи «Хованщины», собираясь осуществить новую редакцию. Он попросил меня оркестровать те части, которые не были оркестрованы автором, и сочинить финальный хор, записанный Мусоргским только в виде мелодии подлинной русской песни.

Когда я увидел все, что мне предстояло сделать (мне же ведь еще надо было окончить партитуру ***Весны священной***), я попросил Дягилева разделить эту работу между Равелем и мной. Он охотно согласился, и Равель приехал в Кларан, где я тогда жил, чтобы работать вместе со мною. Мы с ним условились, что я буду оркестровать два фрагмента оперы и напишу последний хор, а он займется всем остальным. Наша работа, по замыслу Дягилева, должна была представлять одно целое с авторской партитурой[50]. К несчастью, эта новая редакция представляла собой еще более пеструю композицию, чем предыдущая, так как в ней была сохранена большая часть аранжировки Римского-Корсакова, сделано несколько купюр, переставлен или просто изменен порядок сцен, а финальный хор Римского-Корсакова заменен моим. Кроме упомянутой работы, я не принимал никакого участия в этой редакции, будучи всегда убежденным противником всякой аранжировки существующего произведения, сделанной не самим автором, а кем-то другим, в особенности же когда дело касалось такого мудрого и уверенного в себе художника, как Мусоргский. Этот принцип, по моему мнению, был нарушен в одинаковой мере и в компиляции Дягилева, и в мейерберизации такого произведения, как «Борис Годунов», предпринятой Римским-Корсаковым.

Во время пребывания Равеля в Кларане я сыграл ему свои японские стихи. Лакомый до ювелирной инструментовки и чуткий к тонкостям письма, он сразу же увлекся ими и решил создать что-либо аналогичное. Вскоре он сыграл мне свои очаровательные «Три стихотворения Малларме»

Я подхожу к парижскому сезону весны 1913 года, когда Театр Елисейских полей торжественно открылся «Русскими балетами».

Первое представление началось с возобновления ***Жар-птицы***. ***Весна священная*** шла 28 мая вечером[51]. Я воздержусь от описания скандала, который она вызвала. О нем слишком много говорили. Сложность моей партитуры потребовала большого количества репетиций, которые Монтё провел со свойственными ему тщательностью и вниманием. Я не имел возможности судить об исполнении во время спектакля, так как покинул зал после пёрвых же тактов вступления, которые сразу вызвали смех и издевательства. Меня это возмутило. Выкрики, вначале единичные, слились потом в общий гул. Несогласные с ними протестовали, и очень скоро шум стал таким, что нельзя было уже ничего разобрать. До самого конца спектакля я оставался за кулисами рядом с Нижинским. Он стоял на стуле и исступленно кричал танцующим: «шестнадцать, семнадцать, восемнадцать.» (у них был свой особый счет, чтобы отбивать такты) Бедные

танцовщики, конечно, ничего не слышали из-за суматохи в зале и собственного топота. Я должен был держать Нижинского за платье; он был до того взбешен, что готов был ринуться на сцену и устроить скандал. Надеясь, что этим ему удастся прекратить шум, Дягилев давал осветителям приказания то зажигать, то тушить свет в зале. Вот все, что осталось у меня в памяти от этой премьеры. Странное дело, на генеральной репетиции, где присутствовали, как всегда, многие артисты, художники, музыканты, писатели и наиболее культурные представители общества, все прошло при полном спокойствии, и я был далек от мысли, что спектакль может вызвать такую бурю.

Сейчас, более чем через двадцать лет, мне, конечно, очень трудно восстановить в памяти хореографию ***Весны священной*** во всех ее деталях, не поддавшись влиянию того дешево стоящего восхищения, которое она вызвала в так называемых передовых кругах, готовых принять как откровение все, что отличается от «уже виденного». В общем же мне кажется сейчас, как, впрочем, казалось и тогда, что Нижинский отнесся к этой постановке несерьезно. В ней ясно проявилась его неспособность усвоить те смелые мысли, которые составляли кредо Дягилева и которые Дягилев упрямо и старательно ему внушал. Во всех танцах ощущались какие-то тяжелые и ни к чему не приводящие усилия, и не было той естественности и простоты, с которыми пластика должна всегда следовать за музыкой. Как все это было далеко от того, что я хотел!

Сочиняя ***Весну священную***, я представлял себе сценическую сторону произведения как ряд совсем простых ритмических движений, исполняемых большими группами танцоров, движений, непосредственно воздействующих на зрителя без излишних форм и надуманных усложнений. Только финальная «Священная пляска» предназначалась солистке* Музыка этого фрагмента, ясная и четкая, требовала соответствующего танца, простого и легко схватываемого. Но и здесь Нижинский, хотя и усвоил драматический характерэтого танца, оказался беспомощным передать его сущность доступным языком и осложнил его по оплошности или по недостатку понимания. В самом деле, разве это не оплошность непроизвольно замедлить темп музыки лишь для того, чтобы иметь возможность сочинить сложные па, которые в дальнейшем, при исполнении музыки в указанном темпе, становятся невыполнимыми. Недостатком этим грешат многие балетмейстеры, но я не знал никого, кто бы страдал им в такой степени, как Нижинский.

Прочтя то, что я пишу о ***Весне священной***, читатель, может быть, будет удивлен, что я так мало говорю о музыке своего

произведения. Я сознательно от этого воздерживаюсь, чувствуя себя совершенно неспособным припомнить через двадцать лет то, что волновало меня в то время, когда я писал свою партитуру.

Можно вспомнить с большей или меньшей точностью факты, события. Но как восстановить чувства, которые испытывал когда-то, и не исказить их наслоениями последующей душевной жизни[52]? Если бы я стал пытаться передать мои прошлые чувства, все было бы настолько же неточно и произвольно, как если бы это сделал другой. Это было бы чем-то вроде интервью со мной, незаконно подписанного моим именем, как это, увы, уже очень часто случалось в моей жизни.

Мне припоминается один такой случай, связанный как раз с ***Весной***. Среди постоянных посетителей репетиций был некий Рич-чотто Канудо, человек очень приятный, увлекавшийся всем, что ново и модно. Он издавал журнал под названием «Montjoie». На его просьбу дать ему интервью я охотно согласился. К несчастью, он поместил его в форме целой декларации о ***Весне священной***, широковещательной и вместе с тем наивной, и, против всякого ожидания, за моей подписью. От меня там ничего не осталось. Подобное искажение моего языка и даже моих мыслей крайне меня огорчило, тем более что скандал на премьере ***Весны*** способствовал распродаже этого листка, и все принимали эту декларацию за подлинную[53]. Но следующие представления ***Весны священной*** и «Хованщины» мне видеть не удалось: через несколько дней после премьеры я серьезно заболел. У меня был брюшной тиф, и я вынужден был пролежать шесть недель в клинике.

Что же касается балета Дебюсси «Игры», я отчетливо помню, что слышал его, но не уверен, было ли это на генеральной репетиции или на премьере* Музыка эта мне очень нравилась. Дебюсси мне уже раньше проигрывал ее на рояле. До чего же он хорошо играл! Это вдохновенное, полное огня произведение заслуживало более теплого приема, но публика встретила его без большого восторга[54]. Что же касается танцев этого балета, то они совершенно изгладились из моей памяти.

В течение долгих недель моей болезни я был окружен живейшим и трогательным участием моих друзей. Меня часто навещали Дебюсси, де Фалья[55], Равель, Флоран Шмитт[56], Казелла. Дягилев приходил почти ежедневно, но он так боялся заразиться, что не решался войти в палату. Этот страх перед инфекцией носил у него почти патологический характер, и друзья постоянно его высмеивали. Морис Деляж не отходил от моей постели. Его восторженная натура была мне чрезвычайно симпатична, и я очень ценил его музыкальное дарование, его

чуткость и тонкий ум, сказавшийся в его сочинениях, к сожалению, очень немногочисленных. Кроме того, это был человек разносторонне одаренный, и его общество очень меня тогда развлекало.

Вернувшись после моей болезни в Россию, в Устилуг, я чувствовал себя еще слишком слабым для большой, серьезной работы. Но, чтобы не оставаться в полной праздности, я все же стал развлекаться и сочинять кое-какие небольшие вещи. Так, помнится, я написал в то лето три маленькие пьесы для голоса и рояля, которые назвал ***Три песенки: из воспоминаний юношеских годов*** и посвятил моим детям. Это были сочиненные мною мелодии; на темы их я часто импровизировал еще в давние годы, забавляя моих товарищей. Изо дня в день я все собирался их записать, и вот теперь воспользовался досугом. Несколько лет тому назад (в 1933 г.) я их переделал для маленького инструментального состава, дополнив кое-где сообразно требованиям оркестрового звучания.

Не успел я вернуться в Кларан, где проводил по обыкновению зиму, как получил от только что основанного в Москве Свободного театра предложение закончить оперу Соловей[57]. Я был в нерешительности. Существовал только пролог оперы (1-я картина). Написал я его, как уже было сказано, четыре года назад. Мой музыкальный язык с тех пор значительно изменился. Я опасался, что музыка последующих картин своей новизной будет слишком резко отличаться от музыки пролога. Я поделился этими колебаниями с директорами Свободного театра и предложил им довольствоваться прологом, сделав из него отдельную небольшую лирическую сцену. Но они настаивали на полной опере из трех картин, и кончилось тем, что они меня убедили.

Так как само действие начинается лишь со II акта, то я подумал, что вполне допустимо, чтобы музыка пролога несколько отличалась по своему характеру от музыки последующих картин. И в самом деле: соловей в лесу, простодушный ребенок, с восторгом слушающий его пение, — вся эта нежная поэзия Андерсена не может быть передана теми же средствами, что и вычурная пышность китайского двора с его причудливым этикетом, дворцовым празднеством, тысячами колокольчиков, фонарей, с этим жужжащим чудовищем — японским соловьем; словом, вся эта экзотическая фантазия требовала, конечно, уже совершенно другого музыкального языка.

Я принялся за эту работу, и она заняла всю зиму[58]. Однако еще прежде, чем я закончил партитуру, было получено известие, что вся антреприза Свободного театра рухнула[59]. Благодаря этому я мог располагать своей one-рой, и Дягилев, который был

огорчен тем, что я стал работать для другого театра, ухватился с радостью за эту возможность и решил поставить ***Соловья*** в будущем сезоне в Парижской опере. Ему было особенно легко это сделать, потому что одновременно он готовил к постановке «Золотого петушка» Римского-Корсакова, и, таким образом, у него были все нужные ему певцы. Бенуа сделал нам роскошные декорации и костюмы, и опера была превосходно исполнена под управлением Монтё[60]*

Здесь я должен немного вернуться назад, чтобы указать на одно событие, которое произошло еще до начала оперного сезона и имело для меня очень большое значение. Кажется, в апреле 1914 года ***Весна священная***, так же как и ***Петрушка***, была исполнена впервые в Париже в концерте под управлением Монтё[61]. Это была блестящая реабилитация ***Весны священной*** после скандала в Театре Елисейских полей. Зал был переполнен. Публика, которую на этот раз не отвлекало сценическое действие, слушала мое произведение с сосредоточенным вниманием и восторженно его приветствовала, и это меня особенно тронуло потому, что я никак этого не ожидал. Некоторые критики, год назад ругавшие ***Весну***, искренне признавали свою ошибку. Вполне понятно, что эта победа дала мне глубокое и длительное удовлетворение.

Должен упомянуть и о том, что в это же время я познакомился с Эрнестом Ансерме, который дирижировал оркестром в Монтрё и жил в Кларане рядом со мной[62]* Вскоре между нами установились дружеские отношения, и, помнится, на одной из его репетиций он предложил мне взять палочку, чтобы проди-рижировать с листа моей ***Первой симфонией***, которую он, если не ошибаюсь, включил в свою программу. Это был мой первый дирижерский опыт[63].

После моего возвращения из Парижа я устроился с семьей в Сальване (Вале), в горах; но вскоре мне пришлось съездить в Лондон, чтобы присутствовать на представлении Соловья, которое Дягилев на этот раз давал под управлением Эмиля Купера[64].

Вернувшись в Сальван, я написал ***Три пьесы для струнного квартета*** и успел их за* кончить до моей короткой поездки в Устилуг и в Киев. В то же время я хотел написать большой дивертисмент, вернее, кантату, воспевающую деревенскую свадьбу[65]. В Киеве среди сборников русских народных песен я нашел немало текстов, имеющих отношение к моему сюжету. Я собрал целую коллекцию и увез ее с собою в Швейцарию[66]. Возвращаясь из России через Варшаву, Берлин, Базель, я увидел, какое нервное состояние царит в Центральной Европе, и ясно

почувствовал, что мы накануне серьезных событий. Две недели спустя была объявлена война[67]. От военной службы я был освобожден и поэтому не был обязан возвращаться на родину, но я был далек от мысли, что больше ее не увижу, во всяком случае, такой, какой я ее покинул.

# IV

Военные известия глубоко волновали меня, бередили мои патриотические чувства. Мне было тяжело находиться в такое время вдали от родины, и только чтение русской народной поэзии[1], в которое я погрузился, утешало меня и приносило радость.

В стихах этих меня прельщала не столько занимательность сюжетов, полнокровных, нередко даже грубоватых, или образы [les images] и метафоры, всегда восхитительно неожиданные, сколько чередование слов и слогов, которое дает импульс определенному ритму; он-то и производит на наше чувственное восприятие впечатление, близкое музыкальному[2]. Я ведь считаю, что музыка по своей сущности не способна что бы то ни было ***выражать*** — чувство, положение, психологическое состояние, явление природы и т. д. ***Выразительность*** никогда не была свойством, присущим музыке: смысл существования музыки отнюдь не в том, что она выразительна. Если нам кажется, как это часто случается, что музыка что-либо выражает, это лишь иллюзия, а никак не реальность. Это просто некое дополнительное качество, которое по какому-то укоренившемуся в нас молчаливому согласию мы ей приписали, насильственно ей навязали как обязательную форму одежды и то ли по привычке, то ли по недомыслию стали смешивать все это с ее сущностью.

Музыка — единственная область, в которой человек реализует настоящее. Несовершенство природы его таково, что он обречен испытывать на себе текучесть времени, воспринимая его в категориях прошедшего и будущего и не будучи никогда в состоянии ощутить как нечто реальное, а следовательно, и устойчивое, настоящее.

Феномен музыки дан нам единственно для того, чтобы внести порядок во все существующее, включая сюда прежде всего отношения между ***человеком*** и ***временем.*** Следовательно, для того чтобы феномен этот мог реализоваться, он требует — как непременное и единственное условие — определенного построения.

Когда построение завершено и порядок достигнут, все уже сделано. Напрасно искать или ожидать чего-то иного. Именно это построение, этот достигнутый порядок вызывает в нас эмоцию совершенно особого характера, не имеющую ничего общего с нашими обычными ощущениями и нашими реакциями на впечатления повседневной жизни[3]. Нельзя лучше определить

ощущения, производимые музыкой, как отождествив их с тем впечатлением, которое вызывает в нас созерцание архитектурных форм. Гёте хорошо это понимал, он говорил, что архитектура — это окаменевшая музыка[4].

После этого философского отступления, которое я считал очень важным вставить здесь, но которое далеко не исчерпывает мои мысли по этому поводу (у меня еще будет случай эти рассуждения углубить), я возвращаюсь к русской народной поэзии. Я собрал себе целый \ букет народных текстов и распределил их между тремя различными сочинениями; они / были написаны после того, как я подготовил материал для ***Свадебки***. Это были ***Прибаутки*** (Рамю их перевел на французский язык под названием «Chanson plaisantes») для голоса с аккомпанементом маленького инструментального состава, затем ***Колыбельные песни кота*** для голоса с аккомпанементом трех кларнетов и, наконец, ***Четыре*** небольших ***хора a cappella*** для женских голосов. Осенью я вер-, нулся в Кларан и арендовал у переехавшего в это время в Лозанну Ансерме снятый им ранее для себя небольшой домик, где и прожил зиму 1914/15 года[5]. Все это время я работал над ***Свадебкой.*** После объявления войны я оказался вынужденным жить в Швейцарии, и здесь у меня образовался кружок друзей, из которых.

наиболее мне близкими были Ш.-Ф. Рамю, Рене Обержонуа, братья Александр и Шарль-Аль-бер Сэнгриа, Эрнест Ансерме, братья Жан и Рене Моракс, Фернан Шаванн и Анри Бишоф[6].

С переселением в кантон Во, где я прожил более шести лет, начинается очень важный период моей жизни, которому мой близкий друг Рамю посвятил книгу «Воспоминания об Игоре Стравинском»[7]. Эта книга, к которой я отсылаю тех, кто интересуется данным периодом моей жизни, является свидетельством нашей глубокой взаимной привязанности, того отклика, который находили чувства каждого из нас в душе другого, нашей общей любви к соединившему нас кантону Во и горячей и проникновенной симпатии моего друга к России.

Едва я успел устроиться в Кларане, как получил настоятельное приглашение Дягилева приехать к нему на некоторое время во Флоренцию. Он, как и я, переживал очень трудное время. Война разрушила все его планы. Большая часть его труппы рассеялась, и ему приходилось теперь изыскивать новые пути, чтобы как-то продолжать свою деятельность и существовать самому. В этом тяжелом положении он чувствовал потребность иметь около себя друга, который утешил бы его, приободрил, помог своими советами. Мое положение было не лучше. Я должен был обеспечить возвращение в Россию моей

матери, которая провела лето с нами, содержать семью, состоявшую из жены и четверых детей[8], а на те скудные средства, которые я получал из России, жить становилось все труднее.

Во Флоренцию я все-таки поехал[9]: мне самому хотелось поделиться с моим другом теми печальными мыслями, которые неотступно преследовали нас обоих. Я провел там две недели и вернулся в Кларан. Но этой зимою здоровье моей жены сильно расшаталось после родов[10], и это заставило меня повезти ее в горы. Заперев наш дом в Кларане, мы переехали в Шато д'О, где прожили около двух месяцев.

Пребывание там было прервано поездкой в Рим, которую я предпринял опять-таки по просьбе Дягилева. Это было как раз во время ужасного землетрясения в Авеццано, толчки которого мы ощутили даже в Шато д'О. При этих обстоятельствах меня несколько тревожили разлука с семьей и поездка в Италию, где все еще были под впечатлением катастрофы и ждали новых толчков. И все же я решил ехать[11].

Дягилев снял в Риме на зиму меблированную квартиру. Я остановился у него. Я привез с собою ***Три маленькие пьесы для рояля в 4 руки*** *у* которые я только что сочинил (с облегченной партией secondo), посвятив их соответственно: Альфреду Казелле — Марш, Эрику Сати — Вальс, Дягилеву — Польку; я заставил Дягилева играть партию secondo этих пьес и, дойдя до Польки, сказал ему, что, сочиняя ее, я думал о нем, представляя его себе в роли директора цирка — во фраке, с цилиндром на голове, хлопающего бичом, заставляющего наездницу гарцевать на лошади. В первую минуту Дягилев опешил, не зная, обидеться ему или нет, но в конце концов оба мы от души расхохотались.

В Риме вокруг Дягилева в это время собралось много народу. Среди новых знакомств я назову Джералда Тируитта, который позже принял титул лорда Бернерса. Большой любитель искусства и просвещенный музыкант, он сделался сначала композитором, а потом художником. Впоследствии Дягилев заказал ему балет «Триумф Нептуна», который очень удался[12]. Мне нравилось общество этого человека, его английский юмор. Я увиделся также с Прокофьевым, которого Дягилев вызвал из России, чтобы обсудить композицию заказанного ему балета[13]. Я был знаком с ним еще по России, но лишь в этот его приезд имел возможность ближе сойтись с замечательным музыкантом, огромное значение которого признано теперь во всем мире[14].

Проведя две недели в Италии с Дягилевым и обсудив с ним различные проекты, я вернулся к моим снегам в Шато д*0. Мы жили всей семьей в гостинице, где заниматься музыкой было

невозможно. Меня очень заботили поиски рояля и помещения, где бы можно было спокойно работать. Для того чтобы сочинять, мне надо быть уверенным, что меня в это время никто не слушает. Музыкальный торговец, к которому я прежде всего обратился, указал мне нечто вроде чулана, заваленного пустыми ящиками из-под шоколада «Сюшар» и выходящего на курятник. Там стояло маленькое прямострунное пианино, совсем новое и расстроенное. Помещение не отапливалось, в нем было так холодно, что струны не могли держать строя. Два дня я пытался там заниматься — в шубе, в меховой шапке, в теплых ботах, укутав ноги пледом. Но долго это не могло продолжаться. В конце концов я снял в деревне большую и удобную комнату в доме зажиточных мелких буржуа, которых целыми днями не бывало дома. Я поставил туда рояль и смог наконец отдаться моей работе. Две вещи занимали меня тогда: ***Свадебка*** и первые наброски пьесы, которая впоследствии вылилась в ***Байку про Лису.***

Русские народные тексты привлекали меня, как и раньше, мысли, навеянные ими, были далеко не исчерпаны. ***Лиса***, так же как и ***Свадебка и*** вокальные вещи, которые я уже называл, имела своим источником именно такую народную поэзию, и многие страницы этой музыки написаны на подлинные тексты.

Работа двигалась хорошо, и я вернулся в Кларан, довольный тем, что подготовил для ***Свадебки*** те части, которые мне хотелось закончить до весны.

По приезде мне пришлось заняться поисками места, где бы я мог прочно обосноваться с семьей. Я искал его в окрестностях Лозанны, и мой выбор пал на Морж, маленький городок на берегу Лемана. Там я прожил пять лет.

В то же время, то есть весной 1915 года, Дягилев приехал ко мне в Швейцарию и решил, к моей большой радости, поселиться до наступления зимы по соседству со мной. Он поселился в имении Бельрив в Уши, и я надеялся, что мы будем часто видеться. К несчастью, вскоре после его приезда моя младшая дочь заболела корью. Это обстоятельство отсрочило на несколько недель мои посещения Дягилева — его мнительность, как я уже говорил, была поистине легендарной. В Уши вокруг него собралось несколько человек: танцовщик Мясин, художники Ларионов, Гончарова и Бакст, часто приезжавший туда из Женевы; старый Чеккетти, знаменитый профессор танцев, работавший с Мясиным; Ансерме, которого Дягилев пригласил для управления оркестром, и небольшая собранная им труппа артистов. Все они готовились к предстоящей поездке в Соединенные Штаты, с которыми Дягилев вел в это время переговоры.

Когда опасаться инфекции больше уже не приходилось, Дягилев, хоть и с некоторым недоверием, но все же открыл мне двери своего дома. Тогда, чтобы вознаградить его за долгое ожидание, я сыграл ему две первые картины ***Свадебки***. Он был так взволнован, его восторг показался мне настолько искренним и трогательным, что самое лучшее, что я мог сделать, — это посвятить ему эту вещь.

Перед поездкой в Америку с труппой, которую он сформировал, Дягилев решил дать в Парижской опере торжественный спектакль в пользу Красного Креста. Наряду с другими балетами в программу входили ***Жар-птица*** и первая постановка Мясина «Полунощное солнце» на отрывки из оперы Римского-Корсакова «Снегурочка». Прежде чем показывать этот спектакль в Париже, Дягилева просили дать его в Женеве, тоже в пользу Красного Креста. Случаем этим он воспользовался, чтобы показать как бы предварительную премьеру своего нового балета, и устроил в Женевском театре фестиваль музыки и танца. В нем приняла участие Фелия Литвин, открывшая этот вечер пением русского национального гимна. Я дирижировал там первый раз перед публикой фрагментами ***Жар-птицы*** в виде симфонической сюиты, самый же спектакль состоял из «Карнавала» и «Полунощного солнца», которые исполнялись под управлением Эрнеста Ансерме в костюмах, но без декораций, так как все декорации были увезены в Париж. Это был также первый дебют Эрнеста Ансерме как дирижера «Русских балетов».

Вскоре после этого состоялся торжественный спектакль в Париже. Я поехал туда из Женевы вместе с Дягилевым и всей труппой. Париж, куда после объявления войны я попал впервые, выглядел мрачно в это страшное время. Тем не менее спектакль, данный нами в «Гранд-Опера» в пользу Красного Креста, увенчался триумфальным успехом. Он собрал 400 ООО франков золотом. Это была рекордная цифра. Для меня это тоже было важным событием: я дебютировал перед парижской публикой как дирижер, управляя балетом ***Жар-птица***[1Ъ].

Дягилев со своей труппой готовился к отъезду в Соединенные Штаты. Так как театр «Метрополитен-Опера», заключивший с ним контракт на сезон в Америке, был заинтересован, чтобы своими произведениями я дирижировал сам, Дягилев уговопивал меня ехать с ним, но я не рискнул пустит}.ся в путь без официального приглашения от дирекции этого театра. Дягилев ехал в Америку впервые, он безумно боялся моря и был очень расстроен, расставаясь со мной. Я сам беспокоился за него, потому что время было военное и опасались подводных лодок. Прелсде чем ехать обратно в Морж, я остался на несколько дней в Париже, чтобы

повидать кое-кого из своих друзей и среди них княгиню Эдмон де Полиньяк, которая всегда относилась ко мне с большой симпатией. Между прочим, она воспользовалась моим пребыванием в Париже, чтобы договориться со мной о небольшой пьесе для камерного театра, которую она предполагала ставить у себя после окончания войны.

Я предложил ей ***Байку про Лису***, наброски которой сделал в Шато д'О, — об этом я уже говорил. Мысль эта очень ей понравилась, и, вернувшись в Морж, я тотчас же принялся за работу.

Вскоре после этого меня навестили Нижинский с женой, с которой я еще не был знаком[16]. Они были интернированы в Венгрии, где их застала война, и только что освободились. В Швейцарию они попали проездом, по пути в Нью-Йорк, где рассчитывали присоединиться к труппе «Русских балетов». Дягилев уже давно хлопотал об их освобождении, и оно было достигнуто после бесчисленных затруднений, которые удалось преодолеть лишь благодаря энергии и исключительному упорству моего покойного друга.

Отсутствие вестей из Америки очень меня беспокоило, и, так как из-за войны я попал в крайне тяжелое положение, я просил Нижинского по приезде в Нью-Йорк настоять на том, чтобы мой ангажемент был окончательно оформлен. Тогда я в этом очень нуждался и по наивности даже попросил его поставить свое участие в зависимость от моего приглашения[17]. Нечего и говорить, что эти хлопоты, если они вообще-то были предприняты, ни к чему не привели. Что же касается Дягилева, то, как я узнал позднее, он был глубоко огорчен тем, что не смог добиться от дирекции моего приглашения, на которое он твердо рассчитывал. Оно было для него так же важно, как и для меня.

Итак, я спокойно остался в Морже, работая над ***Лисойу*** ради которой временно отложил ***Свадебку***.

В одном из ресторанов Женевы играл тогда небольшой ансамбль струнных инструментов, среди которых были венгерские цимбалы. Искусством игры на них в совершенстве владел венгерский артист Ал ад ар Рач, ставший впоследствии прославленным виртуозом. Инструмент этот меня увлек. Он мне нравился своей простотой и полнозвучностью, непосредственным контактом музыканта со струнами при помощи палочек, вставленных между пальцами, и даже своей трапециевидной формой. Мне захотелось достать себе такие венгерские цимбалы, и я упросил Рача помочь мне в этом, наведя справки среди своих женевских коллег. Он, действительно, рекомендовал мне старика венгра, и тот продал мне один из своих инструментов. Очень

довольный, я взял свои цимбалы в Морж и вскоре научился играть на них настолько хорошо, что мог даже написать партию цимбал для маленького состава оркестра, который должен был исполнять ***Лису***.

В это время я очень часто виделся с Рамю. Мы работали вместе над переводом на французский язык русского текста моих ***Прибауток***, ***Колыбельных песен кота*** и ***Байки про Лису***. Я посвящал его в различные особенности и тонкости русского языка, в трудности, обусловленные его тоническим ударением.

Меня восхищало его проникновение в самую суть, его интуиция, его талант передавать дух русской народной поэзии на таком непохожем и далеком языке, как французский[18].

Работа эта в сотрудничестве с Рамю меня очень увлекала и еще более скрепила узы нашей дружбы и нашу духовную общность.

С нетерпением и волнением ждал я возвращения Дягилева из Америки[19]. В марте он известил меня о своем приезде в Испанию[20]. Я тотчас же отправился туда, чтобы с ним встретиться. Он рассказал мне, сколько ему пришлось пережить во время путешествия через океан на итальянском пароходе, груженном боеприпасами, который постоянно менял свой курс, чтобы спастись от преследующих его неприятельских подводных лодок. На корабле даже сделали репетицию тревоги, и я храню до сих пор фотографию, подаренную мне Дягилевым, где он изображен в спасательном костюме.

В Испании я был первый раз. Многое меня поразило, и притом сразу же, как только я переехал границу. Во-первых, смена рельсов, совсем как в России. Можно было ждать, что и система мер и весов окажется другою. Ничуть не бывало. Рельсы другие, а система метрическая, как в большинстве стран. Начиная с самой границы — запах жареного оливкового масла. Приезд в Мадрид в девять часов утра. Город еще погружен в глубокий сон. В гостинице меня встречает ночной сторож с фонарем в руках. А между тем дело было весной. Вставали там поздно, а далеко за полночь жизнь еще била ключом. Каждый день в определенный час я слышал из своей комнаты отдаленные звуки духового оркестра, играющего «Paso doble». По-видимому, подобной музыкой заканчиваются военные упражнения. Все эти мелкие черточки повседневной жизни испанцев нравились мне, я ими прямо-таки наслаждался. Это резко отличалось от тех однообразных впечатлений, которые остаются от Европы, когда переезжаешь из одной страны в другую; все европейские страны отличаются друг от друга гораздо меньше, чем эта страна, лежащая на самом краю нашего континента и уже граничащая с

Африкой.

«Я ждал тебя как брата», — были первые слова, которые я услыхал от Дягилева. И я увидел воочию всю ту радость, которую он испытывал, встретив меня вновь, меня — друга, в чувствах которого он был уверен и перед кем он мог свободно излить душу после своего долгого одиночества. Благодаря Дягилеву и новым знакомым, которые у меня завелись в Мадриде, пребывание в этом городе стало для меня очень приятным. Тем более что там я познакомился с г-жой Эухенией де Эрразу-риц, уроженкой Чили, чье лицо, несмотря на преклонные годы, хранило следы большой красоты и аристократической изысканности. С первой же встречи она почувствовала ко мне большую симпатию, которая перешла впоследствии в подлинную и верную дружбу. Ее отношение глубоко меня тронуло, и я был счастлив найти в ней человека, на редкость тонко понимающего искусство, созданное молодым поколением[21].

Во время моего пребывания в Мадриде Дягилев давал свои спектакли в Королевском театре, где среди других балетов фигурировали ***Жар-птица*** и ***Петрушка.*** По этому случаю я имел честь быть представленным королю и обеим королевам[22].

Хочу также отметить огромное впечатление, произведенное на меня Толедо и Эскури-алом. Осмотрел я их очень бегло, но они открыли мне такую Испанию, какую я тщетно стал бы искать в исторических трудах. И надо сказать, что оба эти города не воскресили во мне воспоминаний об ужасах инквизиции и тиранах. Нет, они открыли мне глубоко религиозный темперамент этого народа и пылкий мистический дух его католицизма, столь близкий по своей сущности русскому религиозному духу. Здесь я особенно ясно почувствовал разницу между испанским католицизмом и католицизмом римским, который поражает больше всего бесстрастным величием своего могущества. И я нахожу этому убедительное объяснение в том, что Рим как метрополия и центр западного христианства в силу необходимости должен иметь более строгий и застывший облик, чем католичество окраинных стран.

Пусть не удивляются, что я ничего не говорю об испанской музыке. Не оспаривая ее большого своеобразия, я должен сказать, что она все же не явилась для меня откровением. Но это не мешало мне ходить по тавернам и просиживать целые вечера, слушая без конца прелюдии настраивающего инструмент гитариста и богатые фиоритуры протяжной арабской мелодии, распеваемой певицей с низким грудным голосом и бесконечным дыханием.

В течение всего лета и осени я был занят окончанием ***Байки***

***про Лису*** и, вместе с Рамю, приспособлением французского перевода к ударениям музыкального текста. В то же время я написал несколько небольших пьес для фортепиано в 4 руки с облегченной партией primo — для любителей, недостаточно владеющих техникой игры: вся тяжесть композиции была сосредоточена в партии secondo. Мне нравилось находить решение этой маленькой задачи, задуманной мною под стать ***Трем легким пьесам*** (Марш, Вальс и Полька), о которых я уже говорил и где было сделано как раз противоположное (легкая партия secondo). Вещи эти, которые я назвал ***Пять легких пьес*** («Анданте», «Неаполитана», «Эспаньола», «Балалайка», «Галоп»), позднее были мною инструментованы, как и три предыдущие, и появились в печати в последующие годы в виде двух сюит для небольшого оркестра из четырех пьес каждая. Их можно часто встретить в программах симфонических концертов. Иногда их исполняют порознь, но я предпочитаю дирижировать обеими вместе, так как по замыслу они должны дополнять друг друга. В тот же период я написал еще ***Четыре хора a cappella для женских голосов*** (об этих хорах я уже упоминал выше, говоря о русской народной поэзии) и ***Три детские песенки***: «Тилим-бом» (я впоследствии оркестровал ее и слегка расширил), «Песня Медведя» и «Колыбельная» для моей дочурки на мои собственные слова. Все эти вокальные вещи были переведены на французский язык Рамю, но двух последних я не давал в печать[23].

В то время кое-кто из друзей предложил мне издать на их средства некоторые мои произведения. Я поручил концертному агентству Хенн в Женеве заняться этим, и таким образом в течение зимы 1916/17 года появились в печати ***Байка про Лису***, ***Прибаутки***, ***Колыбельные песни кота*** и оба сборника легких пьес для 4-х рук. Хлопоты по оформлению этой музыки, как то: выбор бумаги и печатного шрифта, типа верстки, переплета и т. д. — отняли у меня немало времени, но зато очень меня развлекли.

Незадолго до Рождества мне пришлось прервать все мои занятия. Я серьезно заболел межреберной невралгией, которая причиняла мне большие страдания. Временами я совершенно не мог дышать. Доктор Демиевиль, про-фессор из Лозанны, помог мне выпутаться из беды, и к Новому году[24] я почувствовал, что возвращаюсь к жизни. Выздоровление шло медленно. На почве перенесенной болезни у меня были почти парализованы ноги и я не мог двигаться без посторонней помощи. Еще и теперь меня бросает в дрожь, когда я вспоминаю, сколько мне пришлось тогда перемучиться.

Я еще не совсем оправился, когда, узнав о моей болезни, меня навестил Дягилев. Говоря со мной, он предложил мне

поставить ***Соловья*** в виде балета, как он уже сделал это с «Золотым петушком». Со своей стороны, я тоже обратился к нему с предложением. У меня была задумана симфоническая поэма для сокращенного состава оркестра из музыки двух однородных картин (2-й и 3-й) ***Соловья***, и я предложил Дягилеву воспользоваться этой работой, если бы он нашел ее пригодной для балета. Мысль эта ему очень понравилась, и я написал для него по сказке Андерсена переделанный в этом плане сценарий[25]. Я тотчас же принялся за аранжировку поэмы, не оставляя вместе с тем ***Свадебки***, над которой стал работать вновь, надеясь вскоре ее закончить.

Дягилев уехал в Рим, где должен был начаться сезон «Русских балетов», и просил меня приехать к нему продирижировать ***Жар-пти-цей*** и ***Фейерверком у*** для которого он заказал итальянскому футуристу Балла особый род иллюстративной декорации со световыми эффектами. Я приехал в Рим в марте[26]. На квартире, снятой Дягилевым, я застал целую компанию, собравшуюся вокруг богато накрытого стола. Тут были Ансерме, Бакст, Пикассо, с которым я тогда познакомился, Кокто, Балла, лорд Бернере, Мясин и многие другие. Сезон открывался в «Театро Костанци» парадным спектаклем в пользу Итальянского Красного Креста. В России только что совершилась Февральская революция. Царь отрекся от престола, и во главе страны стояло Временное правительство. Обычно перед русским парадным спектаклем исполняли русский национальный гимн, но теперь было более чем неуместно петь «Боже, царя храни». Надо было найти выход из положения. Дягилеву пришло в голову открыть спектакль русской народной песней. Он выбрал знаменитую Песню волжских бурлаков («Эй, ухнем»)[27]. Ее должен был исполнять оркестр, а инструментовки не существовало. Дягилев умолял меня срочно этим заняться. Мне пришлось взяться за работу, и накануне торжественного спектакля я просидел всю ночь напролет у рояля на квартире Бернерса, инструментуя эту песню для духового оркестра. Я диктовал Ансерме партитуру аккорд за аккордом, интервал за интервалом, а он записывал ее.

Оркестровые партии были быстро расписаны, так что уже утром на репетиции вечерней программы я смог услыхать свою инструментовку под управлением Ансерме. Вечером состоялся торжественный спектакль, который начали итальянским национальным гимном и «Эй, ухнем», заменившей русский гимн. Я дирижировал ***Жар-птицей*** и ***Фейерверком***, поставленным в световых декорациях Балла, о которых я уже говорил[28].

Вспоминается мне также большой прием, устроенный Дягилевым в залах Гранд-отеля, где была выставлена большая

коллекция кубистских и футуристических картин, принадлежавших кисти друзей и сотрудников Дягилева. На этом приеме я дирижировал фрагментами из ***Петрушки***.

Из Рима мы поехали в Неаполь — Дягилев, Пикассо, Мясин и я. Ансерме уехал раньше, чтобы подготовить спектакли, которые Дягилев должен был там ставить.

Вместо солнца и лазури, которые я надеялся увидеть в Неаполе, меня встретило свинцовое небо и на вершине Везувия — маленькое, неподвижное, внушавшее тревогу облачко. Тем не менее у меня осталось приятное воспоминание о двух неделях, проведенных в этом наполовину испанском, наполовину восточном (Малая Азия) городе. Труппа задержалась там, чтобы прорепетировать второй балет Мясина «Les femmes de bonne humeur» [ «Женщины в хорошем настроении»] на музыку Скарлатти, инструментованную Томма-зини. Подходящее помещение мы нашли. На эти репетиции приехал Бакст, создатель деко-раций и костюмов. Восхитительная пьеса Гольдони получила превосходную иллюстрацию в танцах, созданных Мясиным, который с первого же раза показал себя очень талантливым балетмейстером.

Свободное время я использовал для осмотра города, большей частью в обществе Пикассо. Нас особенно привлекал знаменитый «Аквариум». Мы оставались там часами. Увлекаясь старыми неаполитанскими гуашами, мы во время наших частых прогулок совершали настоящие налеты на все антикварные лав* чонки и на старьевщиков.

Из Неаполя я вернулся в Рим и провел чудесную неделю у лорда Бернерса. После этого надо было возвращаться в Швейцарию, и я никогда не забуду приключения, которое случилось со мной на границе в Кьяссо. Я вез с собою свой портрет, незадолго до того нарисованный Пикассо. Когда военные власти стали осматривать мой багаж, они наткнулись на этот рисунок и ни за что не хотели его пропустить. Меня спросили, что это такое, и когда я сказал, что это мой портрет, нарисованный одним очень известным художником, мне не поверили: «Это не портрет, а план», — сказали они. «Да это план моего лица, а не чего-либо другого», — уверял я. Однако убедить этих господ мне так и не удалось. Все эти пререкания отняли много времени, я опоздал на свой поезд, и мне пришлось остаться в Кьяссо до следующего утра. Что же касается моего портрета, то пришлось отослать его в Британское посольство в Риме на имя лорда Бер-нерса, который впоследствии переправил мне его в Париж дипломатической почтой[29].

Увы! Я не предвидел того жестокого удара, который ожидал

меня по возвращении домой и глубоко меня потряс. С нами жила старушка, друг нашей семьи, поселившаяся у нас в доме еще до моего рождения. Она воспитывала меня с малых лет, я был к ней очень привязан и любил, как вторую мать. Еще в начале войны я выписал ее к себе в Морж. И вот как-то раз, вскоре после моего возвращения в Швейцарию, я завтракал у Рамю в Лозанне. Потом мы поехали с ним вместе ко мне, и вдруг я вижу у нас в саду какого-то незнакомца в сюртуке и цилиндре. Удивленный, я спросил, что ему надо. «Говорят, у вас в доме покойник», — ответил он. Вот каким образом я узнал о несчастье, которое на меня обрушилось. Разрыв аневризмы унес в несколько часов мою бедную старую Берту[30]. Не успели даже дать мне знать в Лозанну.

Прошло несколько печальных недель, прежде чем я смог снова приняться за работу. Перемена места и обстановки помогли мне прийти в себя, мы уехали на лето в горы, в Дьяблере. Но не успел я приняться за работу, как на меня обрушилось новое горе. Телеграмма из России известила меня, что мой брат, находившийся на румынском фронте, погиб от сыпного тифа[31]. Я давно не виделся с ним, он жил в России, я — за границей. Но, несмотря на то, что наши жизненные пути так разошлись, я по-прежнему был очень к нему привязан, и смерть его была для меня большой потерей.

По счастью, в эти тяжелые для меня дни кое-кто из моих друзей — Рамю, Бернере, Дягилев, Ансерме — часто меня навещали, и это отвлекало меня от грустных мыслей. В течение лета я продолжал работать над последней картиной ***Свадебки*** и подготовил пьесу для пианолы. Вероятно, чтобы не отстать от моих предшественников, которые, возвращаясь из Испании, закрепляли свои впечатления произведениями, посвященными испанской музыке — больше всего это относится к Глинке с его несравненными «Арагонской хотой» и «Ночью в Мадриде», — я доставил себе удовольствие и отдал дань этой традиции. Пьеса моя была навеяна теми забавными и необычными сочетаниями мелодий, которые исполнялись на механических фортепиано и музыкальных автоматах и звучали на улицах Мадрида и в его маленьких ночных тавернах. Написана она была специально для пианолы и выпущена в свет только в виде ролика фирмой «Эолиан» в Лондоне. Позже я инструментовал эту вещь, получившую название ***Мад-рид***: она составляет часть моих ***Четырех этюдов для оркестра***, из которых три — это инструментованные мною пьесы, написанные для квартета в 1914 году.

# V

Этот период, конец 1917 года, был одним из самых тяжелых в моей жизни. Глубоко удрученный постигшими меня одна за другой потерями, я, кроме того, находился в чрезвычайно тяжелом материальном положении. Коммунистическая революция восторжествовала в России, и я был лишен последних средств к существованию, которые еще приходили время от времени оттуда. Я остался попросту ни с чем, на чужбине, в самый разгар войны.

Надо было во что бы то ни стало обеспечить семье сносное существование. Единственным моим утешением было сознание, что не мне одному приходится страдать от обстоятельств. На долю моих друзей — Рамю, Ансерме и многих других — точно так же выпали тяжелые испытания. Мы часто собирались все вместе и лихорадочно искали выхода из этого тревожного положения. Тут нам пришла мысль, Рамю и мне, создать с возможно меньшей затратой средств род маленького передвижного театра, который можно было бы легко перевозить с места на место и показывать даже в совсем маленьких городках. Но для этого необходим был основной капитал, а его-то у нас и не было. Мы посовещались с Ансерме, который должен был возглавить оркестр этого безумного предприятия, и с Обер-жонуа, которому предстояло создавать декорации и костюмы. Мы тщательно разрабатывали все детали нашего проекта, вплоть до маршрута турне, и все это при пустых карманах. Потом мы стали искать мецената или группу людей, которые могли бы заинтересоваться нашим делом. Увы, это была не легкая задача. Каждый раз мы наталкивались на отказы, не всегда вежливые, но всегда категорические. В конце концов нам исключительно посчастливилось: мы встретили человека, который не только обещал собрать необходимую сумму, но принял близко к сердцу нашу затею и выказал нам горячее и ободряющее сочувствие. Это был г-н Вернер Рейнхарт из Винтертура, человек высококультурный и к тому же всегда готовый, так же как и его братья, оказать поддержку искусству и артистам[1].

Окрыленные этим покровительством, мы принялись за работу. Сюжет нашей пьесы был почерпнут мною из русских сказок знаменитого сборника Афанасьева, которым я очень увлекался в то время. Я познакомил с ними Рамю; он очень тонко чувствовал русскую народную музу и увлекся этими сказками так же, как и я. Для нашего представления мы выбрали цикл сказок о

приключениях солда-та-дезертира и черта, которому благодаря всяким ухищрениям удается похитить у него душу[2]. Этот цикл был написан по народным сказаниям, сложившимся в жестокое время насильственного рекрутского набора в царствование Николая I, в эпоху, создавшую также большое количество так называемых рекрутских песен, в которых вылились слезы й причитания женщин, разлучаемых с сыновьями или женихами.

Хотя эти сказки носят специфически русский характер в том, что касается обстановки, однако все положения, все чувства, которые в них выражены, вся мораль настолько общечеловечны по своей природе, что могут относиться к любой нации. В трагической истории солдата, который роковым образом становится добычей черта, меня и Рамю особенно пленила эта глубокая ее человечность.

Мы впряглись в нашу работу с большим увлечением, но нам все время приходилось помнить о том, что наши постановочные средства весьма скудны. Поэтому я отнюдь не обольщался относительно музыкального оформления, зная» что мне придется довольствоваться очень ограниченным количеством испол* нителей. Самое простое было бы взять полифонический инструмент вроде рояля или фисгармонии, Но о фисгармонии нечего было и думать, главным образом из-за бедности ее динамики, вызванной полным отсутствием ударного начала. Что же касается рояля, полифонического инструмента бесконечно более разнообразного и обладающего большими возможностями именно динамического порядка, то мне приходилось его остерегаться по двум причинам: либо моя партитура приобрела бы тогда вид переложения для рояля, что могли истолковать как признак недостатка средств, чего мы отнюдь не хотели; либо пришлось бы использовать рояль как солирующий инструмент, выявляя все его технические возможности, иначе говоря, тщательно подчеркивая «пианизм» партитуры и придавая ей виртуозный характер, чтобы оправдать свой выбор. Итак, я не видел другого выхода, кроме как остановиться на таком составе, который включал бы в себя наиболее характерные типы различных видов инструментов высокого и низкого регистра. Из струнных — скрипка и контрабас; из деревянных — кларнет (его диапазон наиболее широк) и фагот; из медных — труба и тромбон и, наконец, ударные, с которыми управляется один музыкант; все же вместе, разумеется, под управлением дирижера. Меня привлекало здесь и другое, а именно тот интерес, который представляет собою для зрителя возможность видеть оркестрантов, из которых каждый, соответственно, выполняет свою особую роль. Я всегда терпеть не мог слушать музыку с

закрытыми глазами, без активного участия зрения. Зрительное восприятие жеста и всех движений тела, из которых возникает музыка, совершенно необходимо, чтобы охватить эту музыку во всей полноте. Дело в том, что всякая созданная или сочиненная музыка Требует определенного способа внешнего выражения, для того чтобы слушатель мог ее воспринять. Иначе говоря, музыка нуждается в посреднике, в исполнителе. А если это является неизбежным условием, без которого музыка не может до нас дойти, зачем же отказываться от него и его игнорировать, зачем закрывать глаза на факт, который лежит в самой природе музыкального искусства? Естественно, что вы предпочтете отвернуться или закрыть глаза, если чрезмерная жестикуляция исполнителя мешает вам сосредоточить ваше слуховое внимание. Но если эти жесты вызваны исключительно требованиями музыки и не стремятся к тому, чтобы произвести впечатление сверхартистическими приемами, почему же не следить за движениями, которые, как, например, движения рук литавриста, скрипача, тромбониста, облегчают вам слуховое восприятие?

По правде говоря, те, кто утверждают, что могут вполне наслаждаться музыкой лишь с закрытыми глазами, слышат ее ничуть не лучше, чем с открытыми, но все дело в том, что отсутствие зрительных впечатлений дает им возможность предаваться в это время мечтам; звуки их убаюкивают, а это им нравится гораздо больше, чем сама музыка.

Все эти соображения побудили меня поместить мой маленький оркестр, исполнявший ***Сказку о Солдате***, на самом виду с одной стороны сцены, тогда как с другой стороны находилась небольшая эстрада для чтеца. Такое расположение подчеркивало тесную связь трех основных элементов пьесы, которые, взаимодействуя друг с другом, должны были составить единое целое: посередине — сцена и актеры, по бокам — музыка и чтец. По нашему замыслу эти три элемента выступали то поочередно, то вместе, в ансамбле.

Всю первую половину 1918 года мы с увлечением работали над ***Сказкой о Солдате***, предполагая дать первое представление будущим летом. Непрерывная работа с Рамю была мне особенно дорога, так как наша дружба, становившаяся все более тесной и прочной, давала мне силы переносить с большим мужеством то тяжелое для меня время, когда я был возмущен чудовищным Брестским миром и мои патриотические чувства были глубоко оскорблены[3].

Как только мы окончили пьесу, началась очень оживленная и занимательная пора. Надо было поставить спектакль. Для этого прежде всего предстояло найти исполнителей. По счастью,

Георгий и Людмила Питоевы, находившиеся в Женеве, существенно нам помогли: он взял на себя танцевальные сцены Черта. Она же — исполнение роли Принцессы[4]. Оставалось найти двух актеров для роли Солдата и для исполнения игровых сцен Черта, а также Чтеца. Мы их нашли среди университетской молодежи Лозанны: Габриель Россе — Солдат, Жан Виллар-Жиль — Черт и молодой палеонтолог Эли Ганьебен — Чтец[5].

После многочисленных репетиций различного характера — актерских, музыкальных, танцевальных (танцы Принцессы я ставил вместе с Л. Питоевой) — мы дожили наконец до дня премьеры, которую ждали с большим нетерпением и которая состоялась в Лозаннском театре 28 сентября 1918 года.

Я всегда был искренним поклонником живописи и рисунка Рене Обержонуа, но я не ожидал, что в театральном оформлении он обнаружит такую изощренность воображения и такое совершенное мастерство. В другом нашем сотруднике я имел счастье найти человека, который сделался в дальнейшем не только одним из моих самых верных и преданных друзей, но также и одним из наиболее уверенных и вдумчивых исполнителей моей музыки. Я говорю об Ансерме.

Хотя я уже рекомендовал его Дягилеву на место Пьера Монтё (который, к нашему большому сожалению, должен был расстаться с нами, так как принял на себя управление Бостонским симфоническим оркестром) и очень ценил его высокую музыкальность, уверенность его взмаха, так же как и общую высокую культуру, я еще не мог в то время составить себе окончательного суждения об Ансерме как исполнителе моих собственных произведений.

В силу того, что он часто уезжал, я имел возможность лишь изредка и от случая к случаю слышать свою музыку под его управлением, и тех нескольких хорошо исполненных пьес, которые я слышал, было слишком мало, чтобы угадать в нем великолепного дирижера, который сможет верно передать публике мой музыкальный замысел, не искажая его личной и произвольной интерпретацией. Ведь музыку следует исполнять, а не интерпретировать, как я уже говорил выше. Всякая интерпретация раскрывает в первую очередь индивидуальность интерпретатора, а не автора. Кто же может гарантировать нам, что исполнитель верно отразит образ творца и черты его не будут искажены?

Достоинство исполнителя определяется одною особенностью: он видит в партитуре именно то, что на самом деле в ней заложено, и не ищет в ней того, что ему хочется видеть. В этом самое большое и ценное качество Ансерме. Оно особенно полно

раскрылось во время работы над партитурой ***Солдата.*** С тех пор наше духовное взаимопонимание все время росло и крепло[6].

Репутация превосходного исполнителя моих произведений прочно за ним утвердилась. Но меня всегда удивляли те, казалось бы, культурные люди, которых приводит в во-сторг его исполнение современной музыки, но которые не обращают внимания на то, как он передает произведения минувших времен. Ансерме принадлежит к тому типу дирижеров, который со всей очевидностью подтверждает давно укоренившееся во мне убеждение насчет того, как соотносятся между собою старинная музыка и музыка современная. Это убеждение таково: для человека определенной эпохи невозможно полностью охватить искусство эпохи предшествующей, раскрыть его смысл, таящийся под устаревшею внешностью, и понять язык, на котором уже больше не говорят, если человек этот не имеет ясного и живого ощущения современности и сознательно не участвует в окружающей его жизни.

Только люди по-настоящему живые могут познать реальную жизнь «мертвых». Вот почему я считаю, что, даже с точки зрения педагогической, было бы благоразумнее начинать всякое обучение с современности и лишь после этого возвращаться к истокам истории*

Откровенно говоря, у меня очень мало доверия к тем людям, которые выдают себя за тонких знатоков и страстных поклонников великих жрецов искусства, удостоенных одной или нескольких звездочек в путеводителях Бедекера[7] и портретов (по которым их к тому же невозможно узнать) в какой-нибудь иллюстрированной энциклопедии, если эти люди лишены всякого понимания того, что относится к современности. Действительно, можно ли доверять мнению людей, которые приходят в экстаз перед великими именами и в то же время, сталкиваясь с произведениями современного искусства, либо остаются к ним уныло равнодушными, либо выбирают из них все посредственное, одни только общие места?

В Ансерме надо ценить именно то, что, пользуясь только средствами своего искусства, он раскрывает нам близость музыки сегодняшнего дня к музыке прошлого. Владея в полной мере музыкальным языком современности и, с другой стороны, исполняя большое количество старинных классических партитур, он давно разгадал, что перед композиторами всех эпох стояли известные проблемы прежде всего специфически музыкального порядка. Вот в чем объяснение его живого контакта с музыкальной литературой самых различных эпох.

Что же касается дирижерской техники в собственном смысле

слова, то исполнение партитуры ***Солдата*** и ее подготовка были для Ансерме блестящим поводом проявить свое мастерство. Ведь здесь, когда оркестр состоял всего из семи музыкантов, которые выступали все как солисты, никак уже нельзя было ввести публику в заблуждение хорошо известными дешевыми динамическими эффектами. Надо было не только добиться точности и слаженности, но и непрерывно поддерживать их в течение всего исполнения, ибо малейшую расхлябанность при таком малом количестве инструментов было бы невозможно скрыть, как, при известной опытности, это удается в большом оркестре.

Благодаря этому первое представление ***Солдата*** дало мне полное удовлетворение, и не только с музыкальной точки зрения. Весь спектакль был подлинной удачей в смысле единства компонентов, тщательности исполнения, прекрасной слаженности и верности найденного тона.

К несчастью, с тех пор мне не пришлось быть ни на одном представлении ***Солдата***, которое бы меня в такой степени удовлетворило. В моем воспоминании спектакль этот занимает особое место, и велика моя благодарность моим друзьям и сотрудникам, так же как и Вернеру Рейнхарту, который, не найдя других компаньонов, великодушно взял на себя все расходы по этой антрепризе. Чтобы доказать ему всю мою благодарность и дружбу, я написал для него и посвятил ему ***Три пьесы для кларнета соло***. Он владел техникой этого инструмента и охотно играл на нем в кругу близких друзей.

Как я уже говорил выше, мы не хотели ограничивать представления ***Солдата*** одним спектаклем. Замыслы у нас были более широкие. Мы собирались кочевать с нашим передвижным театром по всей Швейцарии. Увы, мы не могли предвидеть, что вспыхнет эпидемия испанского гриппа, который свирепствовал тогда по всей Европе. Болезнь эта не пощадила и нас. Один за другим заболели «испанкой» мы сами, наши семьи и даже агенты по организации гастролей. Таким образом, наши светлые виды на будущее рассеялись, как дым.

Прежде чем говорить о возобновлении моей деятельности после этой долгой и изнурительной болезни, надо вернуться немного назад и упомянуть о пьесе, которую я сочинил тотчас же по окончании партитуры ***Солдата***. Несмотря на свой скромный объем, она показательна для увлечения, которое пробудил тогда во мне джаз, таким бурным потоком хлынувший в Европу сразу же после войны. По моей просьбе мне прислали много записей этой музыки, которая привела меня в восторг своим поистине народным характером, свежестью и еще неведомым дотоле

ритмом, своим музыкальным языком, выдающим его негритянский источник. Все эти впечатления подали мне мысль сделать зарисовку этой новой танцевальной музыки и придать ей значимость концертной пьесы, как это де~ лали некогда по отношению к менуэту, вальсу, мазурке и т. п. Вот чему я обязан сочинением ***Регтайма для одиннадцати инструментов:*** духовых, струнных» ударных и венгерских цимбал[8]. Несколькими годами позже я дирижировал его первым исполнением на одном из концертов Кусевицкого в Парижской опере.

После перенесенной «испанки» я чувствовал себя до такой степени слабым, что был не в состоянии взяться за слишком утомительную работу. Поэтому я принялся за то, что не требовало, как мне казалось, слишком большого напряжения. С некоторых пор у меня явилась мысль аранжировать ряд фрагментов ***Жар-птицы*** в форме сюиты для сокращенного состава оркестра, чтобы облегчить ее исполнение многочисленным симфоническим обществам, которым хотелось, чтобы это произведение как можно чаще фигурировало в их программах, но которым никак не удавалось это сделать из-за трудностей материального порядка. Дело в том, что первый вариант сюиты, которую я аранжировал вскоре после окончания балета, предполагал такой же большой состав, как и в самом балете, а таким составом далеко не всегда располагали концертные организации. В моем втором варианте я добавил некоторые новые фрагменты, выпустил кое-какие из прежних, значительно сократил оркестр, ничем, однако, не нарушив равновесия инструментальных групп, и тем самым сделал возможным исполнение этой сюиты составом приблизительно в шестьдесят музыкантов[9].

В процессе работы я убедился, что моя задача была не так проста, как я думал. Эта работа заняла у меня ровно шесть месяцев.

Этой зимой я познакомился с хорватской певицей, г-жой Майей де Строцци-Печич, которая обладала прекрасным сопрано[10]. Она просила меня сочинить что-нибудь для нее, и я написал ***Четыре русские песни на народные тексты***, переведенные Рамю.

В начале весны я поехал на короткое время в Париж, где встретил Дягилева, которого не видал уже больше года[11].

Брестский мир поставил его, как и большинство наших соотечественников, в исключительно тяжелое положение. Мир застал его вместе с труппой в Испании. В течение целого года они были там на положении ссыльных, так как все русские в целом

стали нежелательным элементом, и всякий раз, когда они хотели переезжать с места на место, им чинилось бесчисленное множество препятствий.

Заключив договор с лондонским «Ко-лизеумом», Дягилев наконец, после многочисленных хлопот, получил разрешение для себя и своей труппы на въезд в Лондон через Францию.

Увидев его в Париже, я, разумеется, рассказал ему про ***Солдата*** и про ту радость, которую мне доставил его успех. Но Дягилев не проявил по этому поводу никакого восторга. Меня это не удивило. Я слишком хорошо знал его натуру. Он был невероятно ревнив по отношению к друзьям и сотрудникам, в особенности же к тем, которых больше всего ценил. Он не хотел признать за ними права работать где бы то ни было помимо него и вне его антрепризы. Тут он ничего не мог с собою поделать. Он рассматривал это как предательство. Даже когда дело коснулось концертов, на которых я выступал как дирижер или пианист, что уже явно не имело никакого отношения к театру, ему трудно было это перенести. Теперь, когда его больше нет, все это кажется мне, скорее, трогательным и не оставляет по себе горького осадка. Но при его жизни всякий раз, когда я надеялся, что он разделит мою радость по поводу моих успехов, одержанных без его участия, я неизменно наталкивался на равнодушие, если не на явную враждебность с его стороны, и это меня оскорбляло, возмущало, заставляло по-настоящему страдать. Мне казалось, что я стучусь в дверь к другу, а дверь эта остается наглухо закрытой. Именно так получилось со ***Сказкой о Солдате***, и на некоторое время это охладило наши отношения[12].

В Париже Дягилев пустил в ход всю свою дипломатию, чтобы заставить меня, заблудшую овцу, вернуться в лоно «Русских балетов». Он рассказывал мне с преувеличенной экзальтацией о своем проекте показать ***Песнь Соловья*** в декорациях и костюмах Анри Матисса, в постановке Мясина. И все это в надежде заставить меня позабыть злополучного ***Солдата.*** Однако я оставался довольно равнодушен к его предложению, и не потому, что меня не привлекала работа с таким большим художником, как Матисс, и таким балетмейстером, как Мясин: просто я считал ***Песнь Соловья*** предназначенной для концертной эстрады, и танцевальная иллюстрация этого произведения мне казалась совсем ненужной; его тонкая ювелирная фактура и в некотором роде статический характер мало подходили для сценического действия и для прыжковых движений[13]. Зато другая работа, предложенная Дягилевым, заинтересовала меня гораздо больше.

После успеха «Женщин в хорошем настроении»[14] — балета, сочиненного на музыку Доменико Скарлатти, Дягилеву пришла

мысль посвятить свое новое произведение музыке другого знаменитого итальянца, тем более что мое восхищение этим композитором и моя любовь к нему были известны моему другу. Речь шла о Перголези. Во время своих поездок в Италию Дягилев уже пересмотрел в архивах большое количество неоконченных рукописей этого композитора и снял с них копии. Впоследствии он еще пополнил свою коллекцию в библиотеках Лондона и новыми рукописями. Это составило довольно значительный материал. Дягилев показал мне его и настойчиво склонял меня вдохновиться им и сочинить балет, сюжет которого он взял из сборника, состоящего из пересказов любовных приключений Пульчинеллы[15]. Идея эта меня чрезвычайно соблазнила. Неаполитанская музыка Перголези всегда очаровывала меня своим народным характером и своей испанской экзотикой. Перспектива работать с Пикассо, которому были заказаны декорации и костюмы, — художником, чье искусство было мне бесконечно дорого и близко, воспоминание о наших с ним богатых впечатлениями прогулках по Неаполю, искреннее наслаждение, которое в свое время мне доставили поставленные Мясиным «Женщины в хорошем настроении», — все это вместе взятое положило конец моей нерешительности, и я взялся за нелегкую задачу — вдохнуть новую жизнь в разрозненные фрагменты и свести воедино отдельные отрывки, принадлежащие композитору, к которому я всегда чувствовал большую склонность и совсем особую нежность.

Я понимал, что, прежде чем приступить к этому трудному делу, я должен дать себе ответ на основной вопрос, который неотлучно меня преследовал: что должно преобладать в моем подходе к Перголези — уважение к его музыке или любовь к ней? Уважение или любовь толкают нас к обладанию женщиной? Не одной ли силой любви мы постигаем всю глубину человеческого существа? К тому же разве любовь исключает уважение? Только уважение само по себе всегда бесплодно и не может стать творческой силой. Для творчества нужна динамика, нужен некий двигатель, а есть ли на свете двигатель более мощный, чем любовь? Поэтому для меня этот вопрос был уже предрешен заранее.

Пусть читатель не примет этих строк за желание оправдаться перед нелепыми обвинениями в кощунстве, которые мне предъявляли. Я слишком хорошо знаю образ мыслей этих охранителей и архивариусов музыки: они ревниво оберегают неприкосновенность своих папок, куда сами они никогда даже носа не сунут, и не прощают тому, кто хочет вынести на свет скрытую жизнь их сокровищ, которые для них мертвы и

священны. Я убежден, что не допустил никакого кощунства, и совесть моя чиста. Напротив, я считаю, что мое отношение к Перголези — единственно возможное отношение к музыке прошлого, если мы хотим, чтобы работа над ней была плодотворной[16].

Вернувшись в Морж, прежде чем приступить к ***Пульчинелле,*** я закончил пьесу для фортепиано, которую начал еще раньше, готовя ее для Артура Рубинштейна, для его ловких, проворных и сильных пальцев; ему я и посвятил эту пьесу. Это была ***Piano-Reg-Music.*** Сочиняя эту музыку, я вдохновлялся теми же мыслями и преследовал ту же цель, что и в ***Регтайме,*** но в данном случае используя ударные возможности рояля. Особенно воодушевляло меня то, что различные ритмические эпизоды пьесы были мне подсказаны самими пальцами. И это было таким наслаждением для пальцев, что я принялся пианистически работать над этой вещью, и отнюдь не потому, что мне непременно хотелось играть ее перед публикой — мой репертуар и сегодня не мог бы заполнить целую концертную программу, — но просто для себя самого. Не следует презирать пальцев: они являются сильными вдохновителями, часто пробуждая в нас подсознательные мысли, которые иначе, может быть, остались бы нераскрытыми.

Все последующие месяцы я посвятил исключительно сочинению ***Пульчинеллы***. Эта работа доставляла мне большую радость. Находящееся у меня в руках наследие Перголези, эти многочисленные фрагменты и отрывки незаконченных или едва набросанных произведений, которые, по счастью, избежали фильтровки академических редакторов, заставляли меня все сильнее и сильнее чувствовать подлинную природу этого музыканта и все яснее ощущать мое с ним близкое духовное родство и даже общность чувств.

Задача, которую я должен был выполнить, то есть написать балет по определенному сценарию с картинами различного характера, следовавшими одна за другой, требовала частых совещаний с Дягилевым* Пикассо и Мясиным. Ради этого я время от времени ездил к ним в Париж, где мы договаривались относительно всех деталей. Обсуждения эти не всегда проходили спокойно. Нередко у нас возникали разногласия, которые оканчивались подчас довольно бурными сценами: то костюмы не отвечали замыслу Дягилева, то его не удовлетворяла моя инструментовка. Мясин ставил танцы по клавиру, который я ему посылал частями, по мере того как заканчивал их оркестровую партитуру. Поэтому, когда он мне показывал некоторые уже поставленные па и движения, я с ужасом убеждался, что их характер и подчеркнутая значительность никак не соответствуют

скромной звучности моего небольшого камерного оркестра. Они же, исходя из своих личных вкусов и желаний, ожидали совсем другого, а не того, что находилось в моей партитуре. Приходилось, следовательно, ставить заново танцы, приспосабливая их к моей звучности. Мясину и артистам балета все это очень надоедало, хотя они и сознавали, что другого выхода нет.

Осенью я организовал при дружеском содействии г. Вернера Рейнхарта несколько концертов в Женеве, Лозанне и Цюрихе, чтобы познакомить швейцарскую публику с моими камерными произведениями. Исполняли: Сюиту из ***Сказки о Солдате*** для рояля, скрипки и кларнета; ***Три пьесы для кларнета соло***, о которых я уже говорил; два маленьких сборника песен — ***Колыбельные песни Кота*** и ***Прибаутки***; ***Регтайм***, переложенный для рояля; ***Piano-Reg-Music*** и, наконец, восемь ***Детских пьес в 4 руки***. Исполнителями были: певица Татьянова, пианист Хосе Итурби, скрипач Хосе Порта, кларнетист Эдмон Аллег-ра; фортепианные пьесы для 4-х рук играли Итурби и я[17].

Должен упомянуть о состоявшемся в тот же период концерте, который имел для меня известное значение в смысле моих новых оркестровых опытов. 6 декабря в Женеве на одном из абонементных концертов Оркестра Романской Швейцарии состоялось первое исполнение моей партитуры ***Песнь Соловья*** под управлением Эрнеста Ансерме. Я назвал ее новым оркестровым опытом, потому что эту симфоническую поэму, хотя она и предназначена для нормального состава оркестра, я писал так, как будто имел в виду оркестр камерный, и много значения придал не только концертирующей роли тех или иных солирующих инструментов, но и целым группам инструментов. Такой оркестровый принцип как нельзя лучше подходил к этой музыке, наполненной каденциями, вокализами и мелизмами всякого рода, где tutti являлись, скорее, исключением. Исполнение, безукоризненное в смысле отделки и законченности, доставило мне большую радость.

При этом я как автор многих произведений для театра с грустью увидел, что настоящая чистота исполнения возможна только на концертной эстраде, тогда как в театре, где сочетаются самые разнообразные элементы, музыка часто попадает в зависимое положение и не может рассчитывать на то исключительное внимание, какое ей уделяется в концертах, Меньше чем через два месяца, 2 февраля, мне пришлось еще раз в этом убедиться, присутствуя на первом представлении той же ***Песни Соловья*** под управлением того же Эрнеста Ансерме, когда это произведение давалось Дягилевым в форме балета на сцене

Парижской оперы.

Первая половина 1920 года была для меня полна волнений, лихорадочной деятельности и постоянных разъездов, вызванных подготовкой спектакля ***Пульчинелла***, премьера которого состоялась в Опере 15 мая. Мне пришлось кататься взад и вперед между Моржем и Парижем, куда меня сплошь и рядом вызывали: то чтобы прослушать певцов и репетировать с ними, то чтобы присутствовать на балетных репетициях и охранить Мясина от досадных недоразумений вроде тех, о которых я говорил выше.

Несмотря на то, что все эти хлопоты очень меня утомили, я испытывал искреннее удовольствие, участвуя в работе, которая в конце концов увенчалась настоящим успехом. ***Пульчинелла*** — один из тех редких спектаклей, где все строго уравновешено и где все состав-ные элементы — сюжет, музыка, хореография, декоративное оформление — сливаются в одно целое, стройное и единое. Что касается хореографической стороны, то надо сказать, что, за исключением нескольких эпизодов, которые так и не удалось передать, балет этот был одной из лучших постановок Мясина, который действительно сумел проникнуться духом неаполитанского театра. К тому же его исполнение роли Пульчинеллы было выше всяких похвал[18]. Что же касается Пикассо, то он сотворил настоящее чудо, и я затрудняюсь сказать, что меня восхитило больше — краски, пластика или же удивительное сценическое чутье этого замечательного человека.

Я был заранее готов к тому, что буду принят враждебно людьми, взявшими на себя охрану школьных традиций, и меня нисколько не удивило их возмущение. Я уже приучил себя не считаться с этим музыкальным полусветом, чья компетентность была для меня крайне сомнительна. Тем дороже было мне отношение людей, которые сумели распознать в моей партитуре нечто большее, чем искусную подделку под XVIII век[19].

После заключения мира жизнь во всей Европе и в особенности во Франции возродилась и стала еще более кипучей, и я понял, что не могу больше оставаться в том вынужденном убежище, куда меня заточила война. Я решил перенести свои пенаты во Францию, где в это время бился пульс мировой культуры. С тяжелым сердцем расставался я с кантоном Во, Он стал мне дорог благодаря завязавшимся у меня там драгоценным дружеским связям, которые помогли мне перенести тяжелые испытания в годы войны. Я навсегда сохраню к нему чувство нежной привязанности.

В июне мы с семьей покинули Морж, чтобы провести лето в Бретани, а затем уже окончательно поселиться во Франции[20]. Это событие — важная веха в моей жизни, так как оно замыкает

собой целый ее период. Моя деятельность в последующие годы принимает более разносторонний характер по сравнению с прошлым. Продолжая свой творческий труд, я с этого времени сделался также исполнителем собственных произведений. Об этом новом роде деятельности я буду говорить во второй части «Хроники», где мне предстоит описать новый период моей жизни с момента переезда во Францию — страну, которая стала для меня второй родиной.

# Часть вторая

# VI

Покидая Швейцарию, чтобы обосноваться во Франции, я захватил с собою несколько набросков сочинения, мысль о котором дал мне г-н Альфред Пошон, первая скрипка струнного квартета Флонзалей. Этот квартет состоял из музыкантов, жителей кантона Во (откуда и само название Флонзалей), которые в течение долгого времени концертировали в Соединенных Штатах Америки. Желая ввести современное произведение в свой репертуар, состоявший главным образом из классической музыки, г-н Пошон попросил меня сочинить какую-нибудь пьесу для их ансамбля и предоставил на мое усмотрение как форму ее, так и длительность. Эта пьеса должна была войти в программу их многочисленных турне. Я сочинил для них мой ***Кончертино*** — одночастную пьесу, написанную в свободно трактованной форме сонатного аллегро с чисто концертной партией первой скрипки; а так как вещь эта была очень короткая, я дал ей уменьшительное название: ***Concertino*** (piccolo concerto) [маленький концерт. — итал.].

Во время моего пребывания в Бретани (в Карантеке) я был занят еще и другой работой. Вот история ее возникновения: журнал «La Revue musicale» собирался посвятить один из своих номеров памяти Дебюсси и, в виде приложения, дать сборник музыкальных пьес, специально для этого написанных современниками и почитателями недавно скончавшегося великого музыканта[1]. В числе прочих обратились и ко мне. Но, когда я начал писать эту пьесу, у меня явилась потребность развить музыкальную мысль, навеянную воспоминанием об этом скорбном событии и получившую свое воплощение в процессе работы. Я начал с конца и написал музыку хорала, которым потом закончил ***Симфонии духовых инструментов***, ***посвященные памяти Клода-Ашиля Дебюсси***, и дал «La Revue musicale» этот фрагмент в виде клавира[2].

О смерти Дебюсси я узнал еще в Швейцарии. Когда я видел его в последний раз, он уже сильно ослабел, и я понимал, что дни его сочтены. Однако последние сведения о состоянии его здоровья были скорее утешительными, и поэтому известие о его кончине явилось для меня неожиданностью. Я оплакивал не только утрату дорогого мне человека, который относился с большою дружбой и неизменной благожелательностью как ко мне, так и к моему творчеству; я скорбел о художнике, чей музыкальный гений на продолжении всей его деятельности

никогда не ослабевал, и который, будучи уже в летах, терзаемый безжалостным недугом, сумел все же в полной мере сохранить свои творческие силы.

Сочиняя ***Симфонии***, я, разумеется, думал о том, кому посвящал их, и спрашивал себя, какое впечатление произвела бы эта музыка на моего покойного друга. И у меня было ясное ощущение, что мой музыкальный язык, может быть, смутил бы его, как это, помнится, было, когда мы с ним играли в 4 руки моего ***Звездоликого***, которого я также посвятил ему[3]. А ведь сочинил я эту пьесу почти одновременно с ***Весной священной***, то есть за семь лет до ***Симфоний.*** Разумеется, я сильно изменился с тех пор, и совсем не в том направлении, в котором развивалась музыка Дебюсси и его последователей. Но само предположение, я сказал бы даже — уверенность в том, что моя музыка до него не дошла бы, нисколько не огорчало меня. По моей мысли, произведение, которое я благоговейно посвящал памяти восхищавшего меня великого музыканта, вовсе не должно было черпать вдохновение в кругу его музыкальных идей; напротив, я хотел выразить охватившие меня чувства на своем собственном языке.

Это в природе вещей: эпохи, непосредственно нам предшествующие, временно отдаляются от нас, тогда как другие, гораздо более отдаленные, становятся нам близки: это и есть та закономерность, которая определяет непрерывную эволюцию как искусства, так и других областей человеческой деятельности. Вот почему я считаю, что было бы недобросовестно с моей стороны выносить сегодня (в 1935 г.) мое суждение о Дебюсси. Само собой разумеется, что его собственная эстетика, равно как и эстетика его времени, не может в данный момент вдохновить меня и питать мою музыкальную мысль, но это не мешает мне признавать его яркую индивидуальность и проводить резкую грань между ним и его многочисленными сателлитами[4].

Я окончил эти ***Симфонии*** в Гарше, где прожил зиму 1920/21 года. Параллельно я сочинял маленькие детские пьески для сборника, изданного под названием ***Пять палъ-цевъ.*** Это восемь очень легких мелодий, в которых пять пальцев правой руки, поставленные на клавиши, уже не меняют своего положения в течение периода или всей пьески, тогда как левая рука, аккомпанирующая мелодии, выполняет самый простой гармонический или контрапунктический рисунок. Работать над этими маленькими вещицами мне было довольно занятно. Мне хотелось самыми скромными средствами пробудить в ребенке вкус к комбинациям мелодического рисунка с упрощенным аккомпанементом.

В это время Дягилев возобновил ***Весну священную*** в Театре Елисейских полей. Отсутствие Нижинского, который уже несколько лет находился в лечебнице, и невозможность восстановить его до странности перегруженную, сложную и путаную хореографию подали нам мысль заказать новую, более жизнеспособную постановку Леониду Мясину[6].

Молодой балетмейстер, вне всякого сомнения, талантливо справился с этой трудной задачей. Он внес в свою танцевальную композицию много вдумчивости и стройности. В движениях ансамблей встречались моменты большой красоты, когда пластический динамизм был в полном соответствии с музыкой. В особенности это относится к священному танцу, и блестящее исполнение его Лидией Соколовой до сих пор памятно всем, кто видел ее в этой роли[7].

Должен, тем не менее, признаться, что, несмотря на эти бесспорные достоинства и на то, что новая постановка вытекала из самой музыки, тогда как предыдущая была ей произвольно навязана, композиция Мясина все же носила местами натянутый, искусственный характер. У балетмейстеров это бывает нередко: их излюбленным приемом является деление ритмического эпизода музыки на составные части; они работают над каждым таким фрагментом отдельно и затем склеивают их воедино. Из-за этого дробления соответствие между хореографической линией и музыкальной почти никогда не бывает достигнуто, Подобная мозаичность нередко приводит к печальным результатам. При таком методе балетмейстер никогда не сможет найти пластическое воплощение музыкальной фразы. Складывая эти мелкие единицы (танцевальные такты), ему удается, очевидно, получить сумму движений, равняющихся продолжительности музыкального фрагмента, но и только. А ведь музыка не может удовлетвориться простым соединением и требует от хореографии органического соответствия своему масштабу. С другой стороны, прием этот сильно вредит и самой музыке, мешая слушателю уловить музыкальную сущность танцевального отрывка. Я говорю об этом на основании личного опыта, так как моя музыка часто становилась жертвой этого плачевного метода.

Антреприза Дягилева находилась в это время в очень затруднительном материальном положении, и постановка ***Весны священной*** смогла быть осуществлена лишь благодаря поддержке его друзей. Мне особенно хочется отметить здесь м-ль Габриель Шанель, которая не только великодушно пришла на помощь нашему предприятию, но и своим личным участием способствовала возобновлению постановки; все костюмы были выполнены в ее всемирно известных мастерских[8].

Во время дягилевского сезона в Театре Елисейских полей я, наконец, имел случай увидеть «Парад» — произведение Кокто, Сати и Пикассо, поставленное еще в 1917 году и вызвавшее в свое время много толков. Хоть я уже проигрывал эту музыку на рояле, видел фотографии декораций и костюмов и во всех подробностях был знаком со сценарием, спектакль, тем не менее, поразил меня своей свежестью и подлинной оригинальностью. «Парад» как раз подтвердил мне, что я был прав, когда так высоко ставил достоинства Сати и роль, которую он сыграл во французской музыке тем, что противопоставил смутной эстетике доживающего свой век импрессионизма свой сильный и выразительный язык, лишенный каких-либо вычур и прикрас[9].

В начале весны 1921 года один из парижских мюзик-холлов обратился ко мне с предложением дать ему для маленького скетча несколько страниц музыки, доступной публике. Мне показалось забавным сделать опыт в этом жанре, и я оркестровал четыре пьески из моего сборника ***Легкие пьесы для четырех рук***. Хотя для них и требовался более чем скромный состав оркестра, моя партитура в таком виде, в каком я ее написал, исполнялась лишь на первых спектаклях. Когда месяц спустя я пришел посмотреть этот скетч, я убедился, что от написанного мною не осталось почти ничего. Все было перевернуто вверх дном: либо недоставало инструментов, либо одни были заменены другими, а самая музыка в исполнении этого жалкого ансамбля стала совершенно неузнаваемой. Это послужило мне хорошим уроком. Никогда не надо идти на риск и поручать что-либо порядочное такого рода учреждениям, где непременно изуродуют вашу музыку, приспособив ее для спектакля так, как этого захотят их «звезды».

Весною Дягилев, которого Мадридский королевский театр пригласил на сезон, попросил меня поехать с ним и продирижировать там ***Петрушкой***, любимым произведением короля. Альфонс XIII и обе королевы были на всех спектаклях, которые, как и прежде, доставили им большое удовольствие. Они присутствовали и на интимном вечере, организованном в нашу честь управляющим королевского театра, куда был приглашен также кое-кто из артистов нашей труппы.

На Пасху мы с Дягилевым решили поехать в Севилью, чтобы провести там semana santa [Страстную неделю. — ***исп.],*** знаменитую своими процессиями. Все эти семь дней мы бродили по улицам, смешавшись с толпой. Приходится удивляться, что эти полуязычес-кие, полухристианские празднества, освященные веками, не утратили ни своей свежести, ни жизненности, несмотря на все агентства Кука, несмотря на смешных, ничего не

стоящих гидов (которым, тем не менее, приходится платить) и на рекламу совершенно особого свойства.

Весна и лето 1921 года прошли очень оживленно. Вначале это был сезон Дягилева в Париже с возобновлением ***Весны священной*** и созданием «Шута» — замечательного произведения Прокофьева, которое, к сожалению, в полном виде уже нигде не ставят[10]; потом — мое длительное пребывание в Лондоне, где была исполнена ***Весна священная***, сперва в концерте под управлением Юджина Гуссенса и вслед за тем в театре — труппою Дягилева.

Лето в Лондоне было невероятно жаркое, и все же наплыв публики был огромный, и я постоянно был окружен друзьями и множеством новых знакомых. Это была целая вереница завтраков, чаев, приемов, week-end, которые мешали мне располагать своим временем, как я хотел.

Не могу умолчать об одном случае, который произошел во время моего пребывания в Лондоне и доставил мне много огорчений.

Кусевицкий давал там концерт и просил меня поручить ему первое исполнение моих ***Симфоний духовых инструментов***, ***посвященных памяти Дебюсси.*** Я не рассчитывал, да и не мог рассчитывать на немедленныйуспех этого произведения. Оно не содержит в себе тех элементов, которые неотразимо действуют на среднего слушателя или которые для него привычны. Напрасно будут искать в нем страстного порыва или динамического блеска. Это строгий обряд: он развивается короткими молитвенными напевами, которые исполняет то одна, то другая группа однородных инструментов.

Я предчувствовал, конечно, что кантилены кларнетов и флейт, то и дело возобновляющих монотонно и тихо свой литургический диалог, не могут быть достаточно привлекательными для публики, которая еще совсем недавно выражала мне свой восторг по поводу «революционной» ***Весны священной***. Эта музыка не создана, «чтобы нравиться» или возбуждать страсти аудитории. И все же я надеялся, что она дойдет до тех, у кого чисто музыкальное восприятие преобладает над желанием удовлетворить свои эмоциональные потребности.

Увы, условия, в которых исполнялось мое произведение, сделали это невозможным. Прежде всего оно было очень неудачно помещено в программе. Эта музыка, написанная для двадцати духовых инструментов — состав необычный для того времени, и характер звучности которого мог, пожалуй, даже в какой-то мере разочаровать, — была исполнена непосредственно за пышными маршами «Золотого петушка» с их хорошо известным оркестровым брио. И вот что случилось: тотчас же

после окончания маршей три четверти оркестра покинули свои пульты, и на всей большой эстраде Куинс-холла остались на местах только двадцать моих музыкантов, сидевших глубине сцены на огромном расстоянии от дирижера. Такое зрелище само по себе могло уже показаться странным. Вид дирижера, жестикулирующего перед пустым пространством, дирижера, чье рвение возросло именно потому, что музыканты так от него отдалились, мог смутить кого угодно. Дирижировать или управлять ансамблем инструментов на таком расстоянии — задача в высшей степени трудная. На этот раз трудности были особенно велики ввиду характера моей музыки, которая требовала исключительно тонкой передачи, чтобы дойти до слуха публики и его приручить. Мое произведение и сам Кусевиц-кий сделались жертвами этого несчастного стечения обстоятельств, при котором ни один дирижер на свете не мог бы с честью выйти из положения[11].

Успех сезона «Русских балетов» подал Дягилеву мысль осуществить наконец план, который он вынашивал уже давно: речь шла о том, чтобы воскресить наш лучший классический балет — «Спящую красавицу» Чайковского. Зная, как я восхищаюсь этим композитором, и надеясь, что я целиком поддержу его идею, он попросил меня помочь ему привести этот план в исполнение. Надо было просмотреть партитуру балета, которую достали с большим трудом, так как, по-видимому, это вообще был единственный экземпляр в Европе, разумеется, не считая России; партитура не была даже напечатана.

Дягилев хотел восстановить некоторые куски музыки, купированные при первом представлении в С.-Петербурге; их не было в оркестровой партитуре. Но они имелись в клавире. Я взялся их оркестровать. А так как помимо того Дягилев переставил порядок некоторых номеров, он просил меня произвести гармонические и оркестровые связки, без которых теперь нельзя было обойтись[12].

Во время пребывания в Лондоне у нас с Дягилевым зародился и другой проект, который я принимал очень близко к сердцу. Он возник из нашего беспредельного преклонения перед Пушкиным и нашей общей любви к великому поэту, чье имя иностранцы знают, увы, лишь по словарям, но чей гений во всем своем разнообразии и универсальности был нам не только бесконечно дорог и мил, но и воплощал для нас целую программу. По своей натуре, по складу своего ума, по образу мыслей Пушкин был ярчайшим представителем того замечательного племени, истоки которого восходят к Петру Великому и которому посчастливилось в едином сплаве сочетать все самые типичные русские элементы с

духовными богатствами Запада[13].

К этому племени, вне всякого сомнения, принадлежал и Дягилев, и вся его деятельность подтверждала, что это действительно так. Что же касается меня, то я всегда ощущал в себе зародыши такого вот склада ума, и надо было только развивать их, что я в дальнейшем и делал, уже вполне сознательно работая над собой.

Различие между этим образом мысли и взглядами группы «Пяти», быстро выродившимися в академизм, центром которого стал беляевский кружок с Римским-Корсаковым и Глазуновым во главе, заключалось вовсе не в том, что первые были как бы космополитами, а вторые — националистами чистой воды. Национальные элементы как таковые очень сильны и у Пушкина, и у Глинки, и у Чайковского. Но у всех троих они вытекали непосредственно из самой их природы, тогда как у «Пяти» национальная тенденция была эстетикой доктринерского толка, которую они стремились навязать всем[14].

Эта национально-этнографическая эстетика, которую они упрямо проводили в жизнь, по сути дела, недалеко ушла от духа кинокартин, посвященных старой России царей и бояр. Мы видим у них, так же как и у современных испанских фольклористов, будь то художники или музыканты, наивное, но опасное желание переработать искусство, уже созданное непосредственно гением народа. Стремление достаточно бесплодное, болезнь, которой заражены многие талантливые артисты[15].

А между тем западное влияние было налицо и там и тут, только источники его были различны.

Чайковский, равно как и Даргомыжский и другие, менее известные композиторы, используя народный «мелос», не стеснялись перерабатывать его во французской или итальянской манере, как это делал и Глинка. Что же касается «националистов», то они точно так же европеизировали свою музыку, но при этом вдохновлялись другими примерами — Вагнером, Листом, Берлиозом, то есть духом описательного романтизма и программною музыкой.

Чайковский, разумеется, тоже не мог избежать германских влияний. Но если на него даже и влиял Шуман, и не меньше, например, чем на Гуно, то это не мешало ему оставаться русским, а Гуно — французом. Они оба пользовались чисто музыкальными открытиями великого немца, который сам был превосходным музыкантом, заимствовали у него обороты фраз, характерные черты его музыкального языка, отнюдь не подчиняясь его образу мыслей.

Замысел, о котором я говорил выше, привел меня к

сочинению оперы ***Мавра*** на сюжет, взятый из повести в стихах Пушкина «Домик в Коломне».

Дягилев присоединился к моему выбору, которым я утверждал свое отношение к этим различным направлениям русской мысли. В музыкальном плане эта поэма Пушкина вела меня непосредственно к Глинке и Чайковскому, и я решительно стал на их сторону. Тем самым я определял свои вкусы и предпочтения, свое несогласие с эстетикой другого толка и решил следовать той хорошей традиции, начало которой было положено ими. Поэтому я и посвятил свое произведение памяти Пушкина, Глинки и Чайковского.

В конце лета я покинул Лондон и поехал в местечко Англе, находящееся неподалеку от Биаррица, где жила моя семья. Здесь я принялся за работу, страстно меня увлекавшую: транскрипцию для фортепиано, которую я назвал ***Три отрывка из «Петрушки».*** Мне хотелось дать виртуозам рояля пьесу довольно значительного размаха, которая бы позволила им расширить современный репертуар и вместе с тем блеснуть техникой[16]. Затем я начал сочинять ***Мавру***, стихотворное либретто которой написал по Пушкину молодой русский поэт Борис Кохно[17]. Он присылал мне текст по мере его сочинения. Мне очень нравились его стихи, я оценил его ум и литературное дарование, и работа с Кохно (он сделался впоследствии деятельным сотрудником Дягилева) доставляла мне подлинное удовольствие.

К осени мне пришлось ненадолго прервать эту работу и заняться «Спящей красавицей», так как скоро должна была состояться премьера. Закончив все, что я должен был для этого сделать, я поехал в Лондон.

Здесь я увидел прекраснейшее произведение Чайковского и Петипа, возрожденное Дягилевым. Дягилев работал над ним с любовью и еще раз показал в нем свое глубокое понимание балетного искусства. Он вложил в эту постановку всю душу, все силы, причем трудился он совершенно бескорыстно, так как в данном случае он не выступал как новатор и не было никаких новых форм, которые могли бы возбудить любопытство публики. Он показывал классическое и всеми признанное произведение, проявляя при этом всю широту и свободу своих взглядов, умение правильно разбираться не только в художественных сокровищах наших дней или отдаленных эпох, но также — а это очень редкое качество — в искусстве периода, непосредственно нам предшествовавшего.

Участие в этой постановке было для меня подлинной радостью, и не только из-за моей любви к Чайковскому, но также ввиду моего глубокого восхищения классическим балетом,

который по самой своей сущности, по красоте своего строя и аристократической строгости формы как нельзя лучше отвечает моему пониманию искусства. Ибо здесь, в классическом танце, я вижу торжество вдумчивой композиции над расплывчатостью, правила над произволом, порядка над «случай-ностью». Если угодно, я подхожу, таким образом, к извечному противопоставлению в искусстве аполлонического начала дионисийскому. Конечной целью последнего является экстаз, то есть утрата своего «я», тогда как искусство требует от художника прежде всего полноты сознания. Мой выбор между этими двумя началами очевиден. И если я так высоко ставлю классический балет, то не только потому, что он мне нравится, но и потому, что вижу в нем совершенное выражение аполлонического начала.

Первые спектакли «Спящей красавицы», представшей в роскошном оформлении Льва Бакста, имели блестящий успех и собирали целые толпы зрителей. К сожалению, издержки, связанные с постановкой, были так велики, что дирекция театра оказалась вынужденной повторять этот балет изо дня в день в течение нескольких месяцев, так что под конец зрителей уже не стало хватать, и тогда спектакли пришлось прекратить[18]. Но, как мне довелось узнать уже позднее, последний из них был подлинным триумфом. Публика не хотела расходиться, и стоило немалого труда очистить театр.

# VII

После первых представлений «Спящей красавицы» я вернулся в Биарриц, где устроил свою семью и где нам пришлось прожить потом три года.

Там я проработал всю зиму над ***Маврой***.

В этот период начались мои постоянные сношения с фирмой «Плейель», которая предложила мне сделать транскрипцию моих произведений для механического рояля, по имени фирмы названного «Плейела»[1].

Работа эта представляла для меня двойной интерес. Чтобы избежать в будущем всякого искажения моих произведений исполнителями, я уже давно искал средства для установления границ той опасной свободе, которая так распространена в наши дни и которая мешает слушателю составить себе точное представление о намерениях автора. Эта возможность была мне дана механическими нотными роликами. Несколько позже появилось еще одно средство — граммофонные пластинки. Таким образом я мог фиксировать для будущего соотношение темпов и раз навсегда установить те динамические оттенки, которые мне были нужны. Разумеется, полной гарантии это дать не могло, и за те десять лет, которые прошли с тех пор, мне, увы, пришлось не раз убеждаться в ненадежности этого средства с практической точки зрения. Но все же я создал этими записями некий устойчивый документ, который мог быть полезен исполнителям, предпочитающим руководствоваться теми указаниями, которые я дал сам, вместо того чтобы путаться в произвольных толкованиях моего музыкального текста.

К тому же эта работа давала мне удовлетворение иного порядка. Она отнюдь не состояла в простой транскрипции оркестрового произведения для рояля в семь октав. Она требовала приспособления к инструменту, который, с одной стороны, обладает безграничными возможностями в смысле точности, быстроты и полифоничности, а с другой — серьезным образом препятствует установлению динамических соотношений. Эти занятия развивали и упражняли мое воображение, ставя мне все новые и новые задачи инструментального порядка, тесно связанные с вопросами акустики, гармонии и голосоведения. Эта зима была довольно беспокойной. Кроме моих за-нятий у Плейеля, требовавших частых поездок в Париж, я должен был присутствовать на репетициях ***Мавры*** и ***Байки про Лису***, которые благодаря щедрой поддержке княгини

Эдмон де Полиньяк ставились Дягилевым в Парижской опере[2].

Для этого мне пришлось совершить несколько поездок в Монте-Карло, где ***Лису*** ставила Бронислава Нижинская, сестра знаменитого танцовщика, сама прекрасная балерина, натура глубоко артистичная и одаренная, в противоположность брату, настоящими способностями к хореографической режиссуре[3].

Дягилев ия — мы поручили ей также руководить игрой артистов в ***Мавре*** с точки зрения пластики и движений. У нее были чудесные находки, но, к сожалению, она натолкнулась на полную неспособность оперных артистов подчиняться непривычной для них дисциплине и технике.

Что же касается ***Лисы***, то я до сих пор горько сожалею, что этот спектакль, который с точки зрения музыкальной (дирижировал Ансерме) и сценической (декорации и костюмы делал Ларионов — это была одна из его больших удач) дал мне большое удовлетворение, никогда больше в этом виде не возобновлялся[4].

Нижинская великолепно уловила характер и дух этой короткой буффонады для уличных подмостков. У нее нашлось столько изобретательности, остроты и сатирической жилки, что спектакль производил неотразимое впечатление. Сама она играла Лису и создала незабываемый образ.

***Мавра*** была сперва показана в концертном исполнении на вечере, который Дягилев давал в отеле «Континенталь». На рояле аккомпанировал я. Первое представление ***Мае ры*** и ***Лисы*** в Парижской опере состоялось 3 июня 1922 года[5]. Увы! Меня ждало горькое разочарование: злополучная ***Мавра*** и бедная ***Лиса*** попали в такое окружение, которое стало для них роковым* Будучи составной частью одного из спектаклей «Русских балетов», оба мои камерные произведения оказались насильственно вкрапленными между пышными балетами, которые входили в репертуар дягилевского сезона и особенно привлекали широкую публику[6]. Гнет такого соседства, огромная сцена «Гранд-Опера», а также характер аудитории, состоявшей главным образом из пресловутых «абонентов», — все это вместе взятое привело к тому, что обе мои вещицы, и в особенности ***Мавра***, оказались совершенно не к месту. ***Мавра*** была очень добросовестно исполнена под управлением польского дирижера Фительберга, делившего тогда репертуар «Русских балетов» с Ансерме, но все же ее сочли нелепой выдумкой и явною неудачей. Так ее приняла и критика, в частности, та, которая до войны считалась левой. Она осудила мое произведение в целом как совершенно ничтожное, недостойное более подробного изучения. Лишь

немногие музыканты младшего поколения оценили ***Мавру*** и поняли, что она знаменует собою поворот в развитии моего музыкального мышления[7]. Что же касается меня, то я был счастлив убедиться, что воплощение моих музыкальных мыслей полностью мне удалось, и это воодушевило меня на то, чтобы углублять их и дальше, на этот раз в области симфонической музыки. Я начал сочинять ***Октет для духовых инструментов.***

Вначале я писал музыку этого произведения, не зная еще, каково будет ее звучание, иначе говоря, в какую инструментальную форму оно будет облечено. Я разрешил этот вопрос лишь по окончании I части, когда ясно увидел, какого состава требуют контрапунктический материал, характер и структура сочиненного отрывка.

Особый интерес к ансамблям духовых инструментов в различных комбинациях зародился во мне уже в то время, когда я сочинял ***Симфонии***, ***посвященные памяти Дебюсси***, и этот интерес продолжал развиваться в течение всего последующего периода. Так, например, употребив в этих ***Симфониях*** обще* принятый состав духового оркестра (деревянные и медные), я добавил к нему в ***Мавре*** контрабасы и виолончели, а, кроме того, еще небольшое трио из двух скрипок и альта.

Использовав снова духовой состав для камерного ансамбля в ***Октете***, я начал сочинение ***Концерта***, представляющего, с точки зрения звучности, уже иную комбинацию: рояля и оркестра духовых инструментов, поддержанных контрабасами и литаврами.

Однако, говоря о ***Концерте***, я немного опередил хронологическую последовательность моего рассказа и сделал это преднамеренно, чтобы ознакомить читателя с поисками, которые занимали меня тогда и которые теперь, с годами, кажутся мне началом определенного периода в моей творческой деятельности. Эта особая забота о характере звучания проявилась также в моей инструментовке ***Свадебки***, которую после долгих отсрочек должны были поставить у Дягилева.

Еще живя в Морже, я делал наброски инструментовки ***Свадебки*** сперва для большого оркестра, но вскоре оставил свою мысль ввиду того, что сложность этого произведения потребовала бы исключительного состава[8]. Затем я стал пытаться разрешить эту задачу применительно к составу сокращенному. Я начал писать партитуру, содержащую целые полифонические комплексы: механический рояль и фисгармонию, приводимую в движение электричеством, ансамбль ударных инструментов, венгерских цимбал[9]. Но здесь я наткнулся на новое препятствие: на огромную трудность для дирижера синхронизировать партии,

исполняемые музыкантами и певцами, с партиями, которые исполняли механические инструменты.

Это заставило меня отказаться от моего замысла, хотя я уже инструментовал на этот состав две первые картины. Работа эта потребовала от меня много сил и много терпения, и все оказалось напрасным.

В течение почти четырех лет я не прикасался к ***Свадебке***, меня отвлекали более срочные работы. К тому же Дягилев год от году откладывал эту постановку. Наконец было решено поставить этот балет в начале июня 1923 года, и Дягилев просил меня быть ассистентом Брониславы Нижинской во время хореографических репетиций в Монте-Карло в марте и апреле. Но самое главное было найти решение для инструментального состава. Я со дня на день его откладывал, надеясь, что обстоятельства подскажут мне что-то в последний момент, когда будет окончательно установлена дата премьеры. Так оно и случилось. Мне стало ясно, что в моем произведении вокальный элемент, в котором звук обусловлен дыханием, найдет лучшую поддержку в ансамбле, состоящем из одних ударных инструментов.

Таким образом, я нашел решение моей задачи в оркестре, состоящем из роялей, литавр, колоколов и ксилофонов — инструментов с точным высотным строем, а с другой стороны — из барабанов различных тембров и высоты, то есть инструментов неопределенного строя[10].

Совершенно очевидно, что эта звуковая комбинация явилась следствием необходимости, непосредственно вытекающей из самой музыки ***Свадебки***, и что у меня отнюдь не было намерения подражать звучаниям, характерным для такого рода народных празднеств, которых, кстати сказать, мне никогда не приходилось ни видеть, ни слышать.

В таком духе я и сочинял музыку, ничего не заимствуя из народных песен, за исключением темы одной фабричной песни в последней картине, которую я повторяю несколько раз на различные тексты: «Я по пояс во золоте обвилась, жемчужные махорчики до земли», «Пастелья моя, караватушка». Все остальные темы, мотивы и мелодии — моего собственного сочинения[11].

Я начал инструментовку еще в Биаррице в конце зимы, а закончил ее в Монако 6 апреля. Должен сказать, что сценическое воплощение ***Свадебки у*** хотя и сделанное очень талантливо, не отвечало моему первоначальному замыслу. Я представлял его себе совершенно иным.

Я задумал этот спектакль как своего рода «дивертисмент». Именно так я и хотел его назвать.

В мой замысел совершенно не входило воссоздание обряда деревенских свадеб — этнографические вопросы занимали меня очень мало.

Я хотел сам сочинить нечто вроде обрядовой церемонии, используя по своему усмотрению ритуальные элементы веками освященных в России деревенских свадебных обычаев. Я вдохновлялся этими обычаями, оставляя за собой полную свободу пользоваться ими так, как мне заблагорассудится[12]* По тем же причинам, что в ***Сказке о Солдате***, мне хотелось показать рядом с актерами (танцовщиками) весь мой инструментальный аппарат, сделав его, так сказать, участником театрального действия. Исходя из этого, я хотел расположить оркестр на сцене, оставив свободную площадь для движения артистов. Меня нисколько не смущало, что артисты на сцене будут в однородной одежде русского покроя, а музыканты — в современных вечерних костюмах. Напротив, это вполне отвечало моему замыслу создания маскарадного «ди* вертисмента».

Но Дягилев не сочувствовал моим планам. И когда, пытаясь убедить его, я напоминал ему об успехе ***Сказки о Солдате***, поставленной по этому принципу, мои доводы только усиливали его яростное сопротивление, потому что с этой ***историей*** он никак не мог примириться.

Все мои усилия оказались тщетными, и, не считая себя вправе ставить под угрозу самый спектакль, я согласился, хотя и скрепя сердце, с постановкой Дягилева, тем более что, в конце концов, сценическое воплощение ничем не искажало моего произведения.

13 июня 1923 года состоялось первое представление ***Свадебки*** в Париже, в «Театр де ла Гэте-лирик». Дирижировал Ансерме; он великолепно провел этот спектакль, который стал одной из самых больших удач в его дирижерской деятельности.

Художественное оформление, состоявшее единственно из задних сукон с некоторыми деталями русского крестьянского обихода, было очень удачно по краскам и по освещению. Оно принадлежало Наталье Гончаровой, так же как и костюмы, остроумно упрощенные в своем единообразии.

Первому представлению ***Свадебки*** предшествовало ее концертное исполнение в доме княгини Эдмон де Полиньяк, которая пользовалась каждым случаем, чтобы выказать мне свою горячую симпатию. Прекрасная музыкантша, женщина высокообразованная, художница с несомненным дарованием, она покровительствовала искусству и артистам. Я всегда с благодарностью буду вспоминать те вечера, когда исполнял у нее многие из моих новых произведений — не считая ***Свадебки*** и ***Сказки о Солдате***, — ***Концерт***, ***Сонату для фортепиано***, ей

посвященную, ***Царя Эдипа*** и др.

В августе того же года я совершил небольшое путешествие в Веймар, куда меня пригласили организаторы прекрасной выставки современной архитектуры (Bauhaus). По этому случаю давали целую серию музыкальных вещей и среди прочих ***Сказку о Солдате.***

Первое исполнение этого произведения в Германии состоялось еще двумя месяцами раньше во франкфурте-на Майне, на одном из семи концертов Neuer Kammermusik [Новой камерной музыки. — ***нем.***], организованных при участии Пауля Хиндемита[13].

Мое путешествие в Веймар не обошлось без приключений. Я не смог получить в Париже билета прямого сообщения. Мне продали билет только до пограничной станции оккупированной зоны, неподалеку от Франкфурта-на-Майне. Было уже совсем темно, когда я приехал на ту крошечную станцию. Она была занята солдатами африканского корпуса, которые стояли в боевой готовности, с примкну-тыми штыками. Мне сказали, что в такое позднее время сообщения с Франкфуртом нет и что надо дожидаться рассвета, а до тех пор удовлетвориться скамейкой в маленьком зале ожидания, который к тому же был перепоя-нен. Я думал сперва, что смогу найти пристанище в деревне на постоялом дворе, но меня предупредили, что пускаться в путь в такую темноту рискованно, так как везде расставлены часовые и они могут принять меня за какого-нибудь бродягу.

Действительно, была такая тьма, что мне пришлось отказаться от этого плана и сидеть на станции, считая часы в ожидании рассвета. Лишь в 7 часов утра какой-то мальчик указал мне, куда идти, и после получасовой ходьбы по размокшей от дождя дороге я добрался, наконец, до трамвайной остановки и на трамвае доехал до Франкфуртского Центрального вокзала, где и смог сесть в поезд, шедший в Веймар.

От моего краткого пребывания в этом городе, где ***Солдат*** встретил очень горячий прием, у меня осталось одно особенно дорогое мне воспоминание: там я познакомился с Ферруччо Бузони, которого я раньше никогда не встречал и только знал, что он является непримиримым противником моей музыки[14].

Поэтому на меня произвело сильное впечатление то искреннее волнение, которое, как я заметил, охватило его, когда исполнялось мое произведение; в тот же вечер он мне в этом признался сам. Его оценка тронула меня, тем более что это было мнение выдающегося музыканта, чье творчество и весь образ мыслей были глубоко противоположны духу моего искусства. Я видел его в первый и в последний раз: через год он умер.

Возвращаюсь теперь к ***Октету***, сочинение которого я прервал ради инструментовки ***Свадебки***. Я закончил его в мае 1923 года, он исполнялся под моим управлением в концерте Кусевицкого в Парижской опере 18 октября того же года. Помню, каких мне стоило усилий исполнительски подготовить ансамбль из восьми духовых инструментов. Ансамбль этот не мог поразить аудиторию большим звуковым разнообразием, а для того чтобы эта музыка дошла до публики, надо было «заострить» вступления различных инструментов, «дать воздуха» (дыхания) между фразами, особенно тщательно отшлифовать интонации, инструментальную просодию, акцентировку, одним словом — установить порядок и дисциплину в чисто звуковом плане, чему я всегда отдавал предпочтение перед элементами эмоциональными[15]. Эта задача была для меня тем труднее, что в то время я еще только начинал дирижерскую деятельность и не обладал необходимой техникой, которая пришла лишь позднее вместе с опытом. К тому же для самих оркестрантов такое отношение к исполнительскому искусству было непривычно, так как вообще мало кто из дирижеров его придерживается.

В январе по приглашению Общества новых концертов я поехал в Антверпен, чтобы дирижировать своими прежними произведениями[16]. Оттуда я проехал в Брюссель, где общество «Pro arte» организовало концерт из моих сочинений. Знаменитый квартет, известный под тем же названием (гг. А. Онну, Jl. Аллё, Г. Прево и Р. Маас), исполнил со свойственным ему мастерством и серьезностью ***Кончертпино*** и ***Три маленькие пьесы для струнного квартета***. Я дирижировал ***Октетом,*** сюитой из ***Пульчинеллы*** и оперой ***Мавра[11],*** вокальные партии которой еще до моего приезда были тщательно разучены и подготовлены певцами с помощью преданного своему делу бельгийского музыканта Поля Коллара[18]. Я описываю все эти подробности потому, что всегда с благодарностью вспоминаю о группе «Pro arte» и об этом концерте, организованном на высоком артистическом уровне и давшем возможность представить мои произведения (в особенности ***Мавру)*** в условиях, которые не оставляли желать ничего лучшего.

Здесь следует упомянуть о первом исполнении ***Мавры*** в концерте за год до этого* Жан Вьенер организовывал тогда в Париже серию концертов, знакомивших с музыкой наших дней, и 26 декабря 1922 года дал концерт, посвященный исключительно моему творчеству. Были исполнены ***Симфонии духовых инструментов, посвященные памяти Дебюсси*** и ***Мавра***. Дирижировал Ансерме. На этот раз условия были благоприятные, и это способствовало тому, что моя музыка хорошо слушалась и

дошла до публики.

Мое путешествие в Бельгию помешало мне побывать в Монте-Карло, где в это время у Дягилева шел цикл французских опер, которые мы выбирали вместе и к постановке которых он отнесся с величайшей заботой[19]. В течение зимы 1922/23 года я часто посещал маленький старинный театр «Трианон-лирик», скромный и симпатичный. Его директором был Луи Массон, серьезный музыкант и превосходный дирижер с уверенным жестом и очень тонким вкусом. Спектакли его, лишенные всякой претенциозности, были безупречны. Мы все должны быть ему благодарны за то, что у него нашлось достаточно мужества, чтобы возобновлять первоклассные музыкальные произведения, которые официальные театры сдали в архив как устарелые и неинтересные для широкой публики.

Подобное отношение больших театров тем более досадно, что, лишая серьезных музыкантов подлинной радости, они упускают случай воспитывать массы и направлять их вкусы. Должен сказать, что эти спектакли доставляли мне огромное удовольствие, в особенности «Тайный брак» Чимарозы и «Филемон и Бавкида» Гуно. Слушая эту оперу, я поддавался обаянию того в высокой степени своеобразного аромата, которым насыщена музыка Гуно. Дягилев был им так же увлечен, как и я, и это подало нам мысль пересмотреть творчество этого композитора с тем, чтобы, может быть, отыскать какие-нибудь забытые произведения,

В самом деле, мы нашли короткую, но очаровательную оперу Гуно «Голубка», написанную при Наполеоне III для театра в Баден-Бадене, и маленький шедевр — «Лекарь поневоле». Кроме того, Дягилев случайно напал на прелестное произведение Шабрие «Дурное воспитание», того самого Шабрие, значение которого до сих пор еще не оценили его соотечественники, упорно относящиеся к нему со снисходительной симпатией и видящие в нем лишь занятного и остроумного дилетанта.

По-видимому, слух, завороженный и вместе с тем развращенный патетической или чувствительной болтовней, слух, вымуштрованный академической дрессировкой (что, кстати сказать, не так опасно), остается глухим к красоте такой подлинной жемчужины, как «Король поневоле» [Шабрие], лишь потому, что опера эта имеет несчастье быть настоящей музыкой.

Как я уже говорил, мне, к сожалению, не пришлось слышать оперы Гуно, которые Дягилев ставил в Монте-Карло. Знаю только, что публика отнеслась к этим спектаклям с полнейшим равнодушием и не сумела оценить инициативу моего друга. В своем снобизме люди эти были до того тупы, что больше всего

боялись показаться отсталыми, одобряя музыку, осужденную по глупости закоренелых пошляков прежнего «авангарда». Я сам был свидетелем этой глупости публики, когда присутствовал на первом представлении оперы «Дурное воспитание» во время сезона «Рус* ских балетов» в Париже, в Театре Елисейских полей. Название оперы, можно сказать, оказалось провиденциальным: зрительный зал выказал полное отсутствие воспитания. Привыкшие видеть на спектаклях Дягилева только балеты, эти люди, услышав оперу, хотя и совсем коротенькую, решили, что их обманули, и стали выражать свое нетерпение, прерывая спектакль криками: «Танцуйте! Танцуйте!». Это было возмутительно[20]. Справедливости ради следует добавить, что этими крикунами были главным образом проживающие-в Париже иностранцы, о чем легко было догадаться по их акценту.

И подумать только, что эта же публика набожно и с ангельским терпением выслушивает назидательные поучения короля Марка[21], которые вновь и вновь повторяются на официальных торжествах, где всегда подвизается какой-нибудь «модный» дирижер.

Наряду с забытыми произведениями Дягилев решил в течение этого сезона познакомить публику с музыкой композиторов моло-дой французской школы, показав балеты, созданные по его заказу. Это были: «Les Facheux» [ «Докучные»] Жоржа Орика с их остроумной и колкой музыкой, в незабываемых декорациях и костюмах Жоржа Брака; юные и нежные «Les Biches» [ «Лани»] Франсиса Пуленка в мягком обрамлении Мари Лорансен; наконец, живой и спортивный «Le Train bleu» [ «Голубой экспресс»] Дариюса Мийо. Великолепно удавшиеся постановки этих трех балетов были созданы неисчерпаемым талантом Брониславы Нижинской. Спектакли прошли блестяще, и мне приятно вспомнить отличнейших исполнителей — Веру Немчинову, Леона Войциковского и Антона Долина.

# VIII

Мои концерты в Бельгии, как и последовавшие за ними в марте несколько концертов в Барселоне и Мадриде, знаменуют, так сказать, начало моей деятельности как исполнителя собственных произведений, И в самом деле, в течение этой зимы я получил целый ряд приглашений в различные города Европы и Соединенных Штатов, и не только для дирижирования своими сочинениями, но и для исполнения только что законченного ***Концерта для фортепиано.***

В связи с этим я должен сказать, что мысль исполнить самому свой ***Концерт*** подал мне Кусевицкий, который находился в Биаррице как раз в то время, когда я этот ***Концерт*** заканчивал. Вначале я колебался и боялся, что у меня не хватит времени, чтобы довести до надлежащего уровня мою пианистическую технику, чтобы достаточно натренироваться и приобрести выносливость, которая позволила бы выдержать нужное для этого длительное напряжение. Но таково свойство моей натуры: соблазняться именно тем, что требует непрестанных усилий, и упорствовать в преодолении трудностей, и так как, наряду с этим, меня прельщала возможность самому раскрыть мое произведение и тем самым утверждать собственную его трактовку, я решил, несмотря ни на что, взяться за эту работу.

Прежде всего я принялся развивать пальцы, играя множество упражнений Черни, что было мне не только полезно, но и доставляло истинное наслаждение. Я всегда ценил в Черни не только замечательного педагога, но и подлинного музыканта[1].

Разучивая наизусть партию рояля ***Концерта***, я старался держать одновременно в памяти различные партии оркестра, чтобы во время исполнения мое внимание не могло быть ни нарушено, ни отвлечено. Для такого новичка, как я, это было тяжелым трудом, и я вынужден был посвящать ему ежедневно по многу часов.

Первое публичное исполнение ***Концерта*** состоялось в Парижской опере 22 мая в концерте Кусевицкого; за неделю перед этим я проиграл его в интимном кругу у княгини де Полиньяк вместе с Жаном Вьенером, исполнявшим оркестровое сопровождение на втором рояле[2]. Вполне естественно, что в начале моих выступлений в качестве солиста на рояле я очень волновался, и мне стоило огромных усилий преодолеть это состояние. Только благодаря привычке и постоянному труду мне удалось овладеть своими нервами и справиться с этим

ощущением, одним из самых мучительных, какие я знаю[3]. Анализируя причины этого состояния, я прихожу к выводу, что оно происходит от боязни что-либо позабыть или чем-то отвлечься, будь то даже на мгновение, ибо это может повлечь за собой непоправимые последствия. Ведь самый ничтожный пропуск, даже простое колебание может вызвать роковое расхождение между роялем и оркестровой массой, которая, как это легко себе представить, ни в коем случае не может приостановить свое движение.

По этому поводу я вспоминаю, как во время моего первого выступления у меня случился провал в памяти, который, к счастью, не имел никаких последствий. Окончив I часть ***Концерта***, перед Largo, которое начинается с соло рояля, я вдруг обнаружил, что совершенно забыл начало. Я шепотом сказал об этом Кусевицкому. Он взглянул на партитуру и подсказал мне первые ноты: этого было достаточно, чтобы уверенность моя ко мне вернулась и я мог приступить к Largo.

Мимоходом хочу упомянуть о моем коротеньком путешествии в Копенгаген, который в летнее время так красив. Впоследствии я приезжал туда несколько раз и всегда с одинаковым удовольствием. Я играл там свой ***Концерт*** в «Тиволи» во время летнего сезона симфонических концертов.

По возвращении в Биарриц мне пришлось заняться переездом, так как я решил поселиться с семьей в Ницце. Нервы мои не выдерживали океанских бурь, зимою особенно частых.

Последние месяцы моего пребывания в Биаррице я посвятил сочинению ***Сонаты для рояля.***

После ***Октета*** и ***Концерта*** чисто инструментальная музыка, свободная от каких бы то ни было сценических требований, по-пре-жнему влекла меня к себе. Моя недавняя работа над партиями рояля в ***Концерте*** и в ***Свадебке*** возбудила во мне большой интерес к этому инструменту. Поэтому я решил написать фортепианное произведение в нескольких частях. Так создалась моя ***Соната для фортепиано***. Назвал я ее так, вовсе не имея намерения придать ей классическую форму, которая, как известно, определяется сонатным аллегро, что мы видим у Клементи, Гайдна и Моцарта. Я употребил термин ***соната*** в его первоначальном значении, как производное от итальянского слова sonare [играть], в противоположность ***кантате***, происходящей от слова cantare [петь]. Употребляя этот термин, я не считал себя связанным формой, которая освящена традицией с конца XVIII века.

Несмотря на то, что, сочиняя это произведение, я решил сохранять полную свободу, во время работы мне все же

захотелось поближе ознакомиться с сонатами классических мастеров, чтобы проследить направление и развитие их мысли в разрешении проблем формы.

В связи с этим я переиграл наряду с другими много сонат Бетховена. В ранней молодости нас перекормили его произведениями, навязывая нам вместе с его знаменитой Weltschmerz [мировой скорбью, — ***нем.]*** и его трагедию, и все те общие места, которые говорятся в течение столетия по поводу этого композитора, признанного в обязательном порядке одним из величайших гениев мира.

Как и другим молодым музыкантам, мне была отвратительна эта головная и сентиментальная установка, которая не имеет ничего общего с серьезным суждением о музыке. Так или иначе, злосчастная педагогика достигла своей цели. Она на многие годы отвратила меня от Бетховена.

Исцелившись от этого недуга и с годами созрев, я мог теперь подойти к Бетховену объективно, и тогда он предстал передо мной в совершенно ином свете. Прежде всего я признал в нем великого мастера своего инструмента. Именно инструмент вдохновлял его музыкальную мысль и определял ее сущность.

Отношение композиторов к звучащей материи может быть двояким. Одни, например, сочиняют музыку ***для фортепиано***, другие — ***фортепианную музыку.*** Бетховен определенно принадлежит к последней категории. Для его огромного пианистического творчества характерно именно то, что идет от специфики ***инструмента***. И этим он мне особенно дорог. Чудесный «luthiste»[4] берет в нем верх над всем, и благодаря этому качеству его искусство не может не дойти до слуха, открытого музыке.

Но сама ли музыка Бетховена вдохновила стольких мыслителей, моралистов и даже социологов (внезапно превратившихся в музыковедов) на создание бесчисленных трудов, посвященных этому замечательному музыканту? Хочу в этой связи процитировать один пассаж из статьи солидной советской газеты «Известия»: «Бетховен — современник и друг Французской революции — оставался ей верен и во времена якобинской диктатуры, когда слабонервные поборники гуманности в шиллеровском духе, сокрушавшие тиранов картонными мечами на театральных подмостках, отвернулись от нее. Бетховена — гениального плебея, повернувшегося спиной к императору, князьям и магнатам, — такого Бетховена мы любим за его непоколебимый оптимизм, его мужественную скорбь, его вдохновенный пафос борьбы и за его железную волю, которая помогла ему схватить судьбу за глотку»[5]. Этот шедевр

проникновения [в суть бет-ховенского дара] выходит из-под пера весьма известного в СССР музыкального критика* Хотел бы я знать, чем этот образ мысли отличается от пошлостей и общих мест, свойственных «помпьеристам» либерализма, существовавшим во всех буржуазных демократиях задолго до социальной революции в России. Я не хочу сказать, что все, что писалось о Бетховене, написано в таком духе. Но разве не становились, в большинстве случаев, основой для подобных восхвалений скорее источники бетховенских вдохновений, нежели его музыка как таковая? Да и чем бы они набивали свои пухлые тома, лишись они возможности в полной мере расцвечивать таким образом внемузыкальные стороны жизни и легенды о Бетховене и основывать на них свои суждения о самом художнике? Неважно, вдохновлена ли Третья симфония фигурой республиканца Бонапарта или императора Наполеона. Все дело только в музыке. Но толковать музыку — рискованно, это требует от толкователя ответственности. Поэтому некоторые предпочитают рассуждать «вокруг да около». Так легче, и можно прослыть глубоким мыслителем.

Мне приходит на память разговор между Малларме и Дега, слышанный от Поля Валери. Однажды Дега, который, как известно, любил пописывать стихи, сказал Малларме: «Мне не дается конец моего сонета* И это не от недостатка идей». На что Малларме кротко отвечал: «Идеи — не то, из чего делают сонеты, их делают из слов»[6]. Таков и Бетховен, Подлинное величие этого композитора зиждется на высоком качестве звукового содержания его музыки, а отнюдь не на характере его идей.

Эта точка зрения должна восторжествовать, и пора освободить Бетховена от ничем не оправданной монополии, взятой над ним «интеллектуалами», и оставить его тем, кто в музыке ищет одну только музыку. Но, с другой стороны, точно так же пора — и это, может быть, дело еще более неотложное — оградить его от глупости и пошлости недоумков, которые, полагая, что следуют последней моде, с усмешечкой развлекаются тем, что его поносят. Будьте осторожны! Мода скоро проходит* Как в своем пианистическом творчестве Бетховен вдохновляется роялем, так и в сво~ их симфониях, увертюрах, в камерной музыке он исходит из специфики инструментального ансамбля. Инструментовка никогда не является у него чем-то внешним, вот почему она не бросается в глаза. Глубокая мудрость, с которой он распределяет роли отдельных инструментов, равно как и целых групп, тщательность, которую он вносит в свое инструментальное письмо, и точность, с какой он выражает свою волю, — все это свидетельствует о том,

что мы имеем дело с силой прежде всего созидательного порядка.

Вряд ли я ошибусь, утверждая, что именно его способ лепки звукового материала с логической последовательностью привел его к созданию тех монументальных форм, которые составляют его славу.

Есть люди, считающие, что Бетховен плохо инструментовал, что его звучность бедна. Другие оставляют без внимания эту сторону его искусства, считая инструментовку делом второстепенным и признавая одни только «идеи».

Первые высказывают полное отсутствие вкуса, абсолютное незнание дела и вредную ограниченность мысли. Конечно, рядом с изобилующей красками пышной оркестровкой Вагнера инструментовка Бетховена покажется тусклой. Подобное же впечатление она, пожалуй, может произвести и в сравнении с лучезарным, искрящимся Моцартом. Дело в том, что музыка Бетховена тесно связана с его инструментальным языком и что именно в сдержанности этого языка она нашла свое наиболее верное и наиболее совершенное выражение. Те, кто упрекает его в бедности, лишены всякого чутья.

Подлинно строгая сдержанность является редчайшим качеством, и оно труднее всего достижимо.

Что же касается тех, кто не придает значения инструментовке Бетховена, видя его величие в «идеях», то они, очевидно, рассматривают всякую инструментовку как одно только внешнее обличье, как раскраску, как своего рода приправу и впадают, хоть и другим путем, в ту же ересь, что и первые.

И те и другие делают большую ошибку, рассматривая инструментовку в отрыве от музыки, которая является ее объектом.

Эта опасная точка зрения на инструментовку, которая в наши дни сочетается с нездоровым пристрастием к оркестровым излишествам, совершенно сбила публику с толку. Находясь под непосредственным влиянием звучности, она не в состоянии разобраться, является ли эта звучность единым целым с музыкой или же попросту некоей мишурой. Оркестровка сделалась источником восхищения независимо от того, какова сама музыка. Давно пора поставить вещи на свои места. Довольно с нас оркестровой пестроты и жирной звучности, мы пресытились бесчисленными тембрами, нам больше не нужно этой избыточности, которая искажает сущность инструментального элемента, безмерно раздувает его, превращая его в некую самоцель! Тут предстоит еще большая работа по перевоспитанию[7].

Вот какие мысли возникли у меня, когда я вновь

соприкоснулся с Бетховеном. Это было время, когда я писал ***Сонату***. В дальнейшем мысли эти продолжали развиваться; они преследуют меня и сейчас.

Не успел я поселиться на Ривьере, как пришлось предпринять турне по Центральной Европе. Я начал с Варшавы и Праги, затем проехал в Лейпциг и Берлин, где играл свой ***Концерт*** под управлением Фуртвенглера. В Берлине я дал еще камерный концерт в Зале Блютнера, где дирижировал ***Октетом,*** и затем поехал в Голландию. Радушно принятый в «Консертгебау» Амстердама его знаме-нитым директором Виллемом Менгельбергом[8], я играл на одном вечере ***Концерт*** под его управлением; через день я повторил его в Гааге, а затем на одном из следующих вечеров дирижировал я.

Затем я поехал в Женеву и Лозанну, чтобы дирижировать своими произведениями и играть под управлением Ансерме. Закончил я свое путешествие концертами в Марселе[9].

Вскоре мне пришлось покинуть Европу на сравнительно долгое время, так как я заключил контракт на двухмесячное турне по Соединенным Штатам Америки. В первый раз я пересекал Атлантический океан[10].

Не задерживаясь на описании моих зрительных впечатлений после высадки в Нью-Йорке — небоскребы, движение, освещение, ˆ негры, театры, кино, одним словом, все то, что возбуждает, и вполне законно, любопытство иностранцев, — я как музыкант хочу прежде всего сказать, что я встретил в Соединенных Штатах, наряду с ярко выраженным пристрастием к громким именам и всевозможным сенсациям, подлинную любовь к музыке. О ней свидетельствует деятельность многочисленных обществ, занимающихся музыкой, и великолепные оркестры, щедро субсидируемые частными лицами. В этом отношении Соединенные Штаты напомнили мне Германию и Россию. Музыкальные общества, любители и меценаты оказали мне самый горячий и раˆ душный прием, в особенности же г-н Клэренс Мэкей, в то время президент Нью-Йоркской филармонии, по приглашению которого я и предпринял свое путешествие.

Публика была уже знакома с наиболее известными моими произведениями, которые часто исполнялись в концертах, новым было только то, что я сам на этот раз выступил в качестве их исполнителя — дирижера и пианиста. Судя по переполненным залам и овациям, успех был несомненным. Но тогда это можно было приписать обаянию новизны. Только теперь, после моего недавнего путешествия по этой стране, я мог действительно убедиться в том, на каких серьезных и прочных основаниях зиждется интерес американской публики к моей музыке. Кроме

того, в этот раз я был особенно тронут тем, что даже критики, привыкшие слушать знаменитых дирижеров, высоко оценили мое исполнительское искусство. Я был счастлив, что десятилетние усилия, положенные на приобретение мастерства, — а оно было нужно мне, чтобы показать публике мое творчество таким, каким я его себе представлял, — не были напрасными, и публика меня понимала. Серьезный интерес американцев к музыке проявляется, между прочим, и в разумном выборе педагогов, которых они приглашают. Множество молодежи, приехавшей во Францию, чтобы закончить свое музыкальное образование, — а после войны это стало традицией, — нашло там первоклассных профессоров в лице Нади Буланже и Исидора Филиппа- Мне было приятно встретить в Соединенных Штатах целую плеяду их учеников, артистов и педагогов, людей с твердыми знаниями и хорошим вкусом* Вернувшись на родину, они занимаются распространением подлинной музыкальной культуры, приобретенной у этих замечательных учителей, и успешно борются с пагубными влияниями и дилетантством дурного тона.

Надеюсь, что когда-нибудь мне представится случай подробнее остановиться на втором путешествии в Соединенные Штаты и более обстоятельно высказать чувства симпатии и сердечной привязанности к этой новой, смелой, прямодушной и огромной стране.

Возвращаясь к моему путешествию начала 1925 года, перечислю вкратце те города, которые я посетил. Я начал турне с Нью-Йоркской филармонии, где дирижировал несколькими концертами. Там я играл свой ***Концерт*** под управлением Менгельберга, а позже, в Бостоне, под управлением почтенного Стока, Потом — Филадельфия, Кливленд, Детройт и Цинциннати.

О Чикаго у меня сохранилось теплое и благодарное воспоминание. Мои друзья — композитор Карпентер и его покойная жена Рут — оказали мне самый горячий прием и организовали в мою честь банкет, который сопровождался камерным концертом в «Art Club» под председательством госпожи Карпентер.

Приглашенный играть ***Концерт*** в Филадельфийской филармонии, я должен был вторично туда вернуться при не совсем обычных обстоятельствах. Меня задержали в провинции, и я мог приехать в Филадельфию только после полудня в день концерта. Точно так же и guest conductor [приглашенный на гастроли дирижер. — ***англ.]*** Фриц Райнер из Цинциннати, который должен был заменить отсутствующего Леопольда Стоковского, приехал лишь утром в день концерта, так что ему едва хватило времени подготовить вечернюю программу,

Подготовке к исполнению моего ***Концерта*** дирижеры обычно отводят несколько репетиций, а нам оставались какие-нибудь полчаса. И тут случилось настоящее чудо: все прошло без сучка и задоринки, как будто и Райнер, и оркестр играли это произведение всю жизнь. Несмотря на исключительную технику дирижера и высокое качество оркестра, этот необыкновенный случай никогда бы не мог произойти, если бы Райнер не изучил в совершенстве мою партитуру, которую он заблаговременно успел достать* К нему вполне можно было отнести известную остроту: партитура была у него в голове, а не голова в партитуре.

Я рассказал этот маленький случай с целью показать, что в Америке можно встретить первоклассных музыкантов вроде Фрица Райнера, которых пока еще недостаточно ценят: они остаются в тени, оттесненные на задний план блеском и шумихой знаменитых «stars» оркестра. Публика относится к этим «звездам» с каким-то стадным восторгом, не замечая, что этими людьми руководит одно только желание отстранить соперников и добиться личного успеха, часто в ущерб тому произведению, которое они исполняют.

Вскоре по возвращении в Европу мне пришлось поехать в Барселону, чтобы дирижировать тремя концертами на фестивале, посвященном моей музыке[11]. В этом городе меня ожидал приятный сюрприз, которого я никогда не забуду. Среди людей, встретивших меня на вокзале, находился маленький пресимпатич-ный журналист. Когда он меня интервьюировал, ему захотелось чем-нибудь мне польстить, и он сказал: «Барселона ждет вас с нетерпением. Ах, если бы вы знали, как здесь любят вашу “Шехеразаду” и ваши пляски из “Князя Игоря”!». У меня не хватило мужества его разочаровать.

Другой фестиваль, посвященный моему творчеству, состоялся в апреле в Риме, в «Аугу-стеуме», уже под управлением Молинари при моем участии, а также при участии превосходной певицы г-жи Веры Янакопулос. Она выступила затем в камерном концерте под моим управлением[12].

Вернувшись в мае в Париж, я дирижировал в «Гранд-Опера» моим ***Регтаймом*** и повторил свой ***Концерт*** в концерте Кусевицко-го, посвященном моим произведениям[13]. Затем, побывав на спектаклях «Русских балетов», где возобновили ***Пульчинеллу*** и ***Соловья*** в новой постановке Мясина[14], я возвратился в Ниццу, чтобы провести там летние месяцы, отдохнуть от своих многочисленных путешествий и снова заняться творческой работой.

В Америке я заключил договор с одной граммофонной фирмой на запись некоторых моих сочинений. Это мне подало

мысль написать вещь, продолжительность которой соответствовала бы размеру пластинки, длительности ее вращения. Таким образом можно было избежать скучных хлопот по ее дроблению и приспособлению. Так родилась моя ***Серенада в тоне ля для фортепиано.*** Я начал ее в апреле с финала и продолжал сочинять в Ницце. Четыре части, составляющие эту вещь, соединены под названием ***Серенада*** по образцу Nachtmusik [ночной музыки. — ***нем.]*** XVIII века. Их обычно заказывали коронованные меценаты по случаю каких-нибудь торжеств, и они могли состоять, как, впрочем, и сюиты, из различного количества частей.

Подобные пьесы предназначались обычно для более или менее крупных инструментальных ансамблей, мне же захотелось ограничить свою одним полифоническим инструментом и составить ее из небольшого количества частей. Каждую из этих частей я посвящаю наиболее значительным моментам музыкальных празднеств такого рода. Начинаю я с торжественного вступления в характере гимна; за ним следует соло — церемониальное приветствие артиста своему патрону; III часть с ритмически выдержанным движением заменяет различную танцевальную музыку, которую по традиции вкрапливали в серенады и сюиты той эпохи; и наконец — подобие эпилога, равноценное подписи с многочисленными каллиграфически выписанными завитками. Назвав мое сочинение ***Серенадой в тоне ля***, я преследовал этим особую цель; дело здесь заключается не в определении тональности, а в том, что я заставляю всю музыку тяготеть к одному звуковому полюсу, который в данном случае есть звук ***ля$^{1Ъ}$.***

Работа над этим произведением не слишком меня утомляла и не мешала мне пользоваться отдыхом, который, как мне думалось, я заслужил, и развлечениями, состоявшими глав-ньш образом в частых прогулках в автомобиле по берегу моря.

Закончив ***Серенаду***, я почувствовал потребность заняться произведением крупного масштаба. Я думал об опере или оратории на какой-нибудь всем известный сюжет. Мне хотелось таким образом сосредоточить внимание слушателей не на рассказе, а на самой музыке, которая обрела бы значение и слова, и действия.

Мысли мои были заняты этим планом, когда я поехал в Венецию на фестиваль, уст-роенный «Международным обществом современной музыки», куда меня пригласили сыграть мою ***Сонату.*** Я воспользовался этим случаем, чтобы до возвращения в Ниццу проехаться по Италии на автомобиле. Моей последней остановкой была Генуя. Случайно в одной книжной лавке я нашел

книгу Йоргенсена о Франциске Ассизском, о которой мне уже приходилось слышать[16]. Когда я стал читать ее, меня поразило одно место, подтвердившее некое мое давнее и глубокое убеждение. Известно, что родным языком святого был итальянский. Но при торжественных обстоятельствах, как, например, в молитве, он употреблял французский (или, может быть, провансальский? Его мать была родом из Прованса). Мне всегда казалось, что для передачи возвышенного душевного состояния необходим особый язык, а не тот, на котором мы говорим каждый день. Вот почему я стал думать о языке, который больше всего подходил бы для задуманного мною произведения, и в конце концов остановился на латыни. Выбор этот представлял еще и то преимущество, что материал, с которым я имел дело, не был мертв, но окаменел[17], обрел известную монументальность и этим оградил себя от всего банального.

Возвратившись домой, я продолжал обдумывать сюжет моего нового сочинения и решил искать его среди греческих мифов. Мне пришло в голову, что либретто лучше всего может написать Жан Кокто, мой давнишний приятель, который жил тогда неподалеку от Ниццы и с которым мы часто виделись[18]. Мысль о сотрудничестве с ним меня давно прельщала. Еще и раньше у нас с ним не раз возникали различные планы, но по тем или иным причинам нам никак не удавалось осуществить их. Незадолго до этого я видел его «Антигону», и мне очень понравилась его трактовка античного мифа, которому он придавал современную форму[19]. Кокто — отличный режиссер. Он умеет переосмыслить ценности, видеть и чувствовать деталь, которая всегда играет у него огромную роль. Это относится как к его работе с актерами, так и к декорациям, костюмам и ко всему вплоть до самых мелких аксессуаров. Еще в прошлом году я имел случай восхищаться этими качествами Кокто в постановке его пьесы «Адская машина»[20], где ему посчастливилось найти себе хорошего помощника в лице талантливого ху-дожника-декоратора Кристиана Берара.

В течение двух месяцев я постоянно общался с Кокто. Замысел мой очень ему понравился, и он тотчас же принялся за работу. Мы выбрали сюжет вместе: это была трагедия Софокла «Царь Эдип»[21]. Замысел наш мы держали в тайне; нам хотелось сделать сюрприз Дягилеву по случаю двадцатилетия его театральной деятельности, которое должно было праздноваться весною 1927 года.

Оставив Кокто за работой, я предпринял в ноябре новое турне. Прежде всего я поехал в Цюрих, где играл свой ***Концерт*** под управлением д-ра Фолькмара Андреа, и в Базель, где

исполнял его с покойным Германом Зутером. Оттуда я заехал ненадолго в Винтертур по приглашению моего друга Вернера Рейнхарта. Здесь наряду с другими пьесами я играл мою первую ***Сюиту из Пульчинеллы для скрипки и рояля*** с прекрасной молодой скрипачкой Альмой Мооди. Затем я отправился в Висбаден, чтобы участвовать в качестве солиста (***Концерт***) в симфоническом концерте под управлением Клемперера[22]. Здесь я впервые встретился с этим выдающимся дирижером, с которым впоследствии мне часто доводилось работать. Для меня это всегда бывало радостно. Я сохраню навсегда дружеское и благодарное воспоминание о наших взаимоотношениях. В Клемперере я нашел не только преданного пропагандиста моих сочинений, но уверенного и блестящего дирижера, человека непосредственного, исполненного великодушия и, что особенно ценно, хорошо понимающего, что точное следование указаниям автора нисколько не ущемляет индивидуальности дирижера.

После камерного концерта в Берлине я поехал во Франкфурт-на-Майне, чтобы принять участие в фестивале из двух концертов, посвященном моим произведениям[23].

Моим последним этапом был Копенгаген, где по приглашению крупной газеты «Dagens Nyheder» я дирижировал концертом. В Копенгагенской королевской опере был только что поставлен ***Петрушка***, возобновленный самим Михаилом Фокиным. Пользуясь моим присутствием, дирекция обратилась ко мне с просьбой провести один из спектаклей. Я с удовольствием это сделал, а на следующий день уехал в Париж[24].

Через несколько дней после моего приез* да меня постигло горе: я потерял друга, к которому был искренне привязан* Это был Эрнест Эберг, директор Российского музыкального издательства, основанного г-ном и г-жой Кусевицкими, издателями большей части моих сочинений[25]. Я был очень огорчен смертью этого добрейшего человека, который неизменно принимал близко к сердцу все, что меня касалось. К счастью для меня, покойного заменил его же сотрудник Гавриил Пайчадзе, который до настоящего времени продолжает исполнять эти обязанности и который впоследствии стал моим преданным другом.

Под впечатлением этой горестной и неожиданной утраты я вернулся в Ниццу к Рождественским праздникам.

# IX

В начале нового года я получил от Кокто первую часть окончательного текста ***Эдипа*** в латинском переводе Жана Даниелу. Я ждал его уже несколько месяцев с большим нетерпением, стремясь как можно скорее приняться за работу. Надежды, которые я возлагал на Кокто, блестяще оправдались. Лучшего нельзя было и желать: текст этот был совершенен и отвечал всем моим требованиям[1].

По мере того как я вникал в либретто, мои знания латинского языка, который я изучал еще в гимназии, но, увы, уже много лет как забросил, постепенно оживали, и с помощью французского текста я с ним быстро освоился. Как я и предчувствовал, события и образы великой трагедии чудесно воплощались в словах этого языка и приобретали благодаря ему монументальную пластичность, царственную поступь, соответствующую тому величию, которым насыщена древняя легенда.

Какая это радость — сочинять музыку на условный, почти что ритуальный язык, верный своему высокому строю! Больше не чувствуешь над собою власти предложения, ело* ва в его прямом смысле. Отлитые в неподвижные формы, которых достаточно, чтобы утвердить их выразительность, слова и их сочетания не требуют никаких комментариев. Текст, таким образом, становится для композитора исключительно звуковым материалом. Он может разложить его так, как хочет, и уделить все свое внимание тому первичному элементу, из которого он состоит, а именно слогу[2], Не так же ли поступали с текстом старые мастера строгого стиля? Таким же в течение столетий было и отношение церкви к музыке, и это помешало ей впасть в излишнюю чувствительность, а следовательно, и в индивидуализм.

К моему большому огорчению, мне вскоре пришлось прервать работу ради нового концертного турне. Я поехал в Амстердам, Роттердам и Гарлем, а немного позднее — в Будапешт, Вену и Загреб. На обратном пути я остановился в Милане, чтобы встретиться с Тосканини. Он должен был дирижировать ***Петрушкой*** и ***Соловьем***, которые было решено поставить весной в «Ла Скала»[3]. В Вене я прочел в газетах, что во время одной из репетиций Тосканини оркестровая партитура Со* ***ловья*** таинственно исчезла из зала. По-видимому, воспользовавшись тем, что Тосканини ненадолго отлучился, ее похитили с пульта, где за несколько минут до этого маэстро проходил ее с

оркестром. Тотчас же были предприняты розыски, и в конце концов партитуру нашли в магазине одного антиквара, который только что купил ее у какого-то неизвестного человека* Этот инцидент, вызвавший в «Ла Скала» большое волнение, был уже исчерпан к тому времени, когда я приехал в Милан.

Тосканини встретил меня в высшей степени приветливо. Он созвал хоры, просил меня аккомпанировать им на рояле и дать все указания, какие я сочту нужными. Я был поражен, увидев, как он знает мою партитуру в ее мельчайших подробностях и как тщательно он изучает произведения, которые должны исполняться под его управлением. Это свойственное ему качество хорошо всем известно, но мне пришлось впервые столкнуться с этим, когда мы стали работать над одним из моих сочинений.

Все знают, что Тосканини всегда дирижирует наизусть, и приписывают это его близорукости. В наши дни, когда количество «знаменитых» дирижеров значительно возросло за счет падения их мастерства и общей культуры, управлять оркестром без партитуры стало модным, и этим часто кичатся. Но за этим чисто показным блеском не скрывается ни* чего сверхъестественного. Дирижировать без партитуры — не столь уже большой риск (если пьеса не слишком сложна в смысле метра и ритма, — в таких случаях за нее и не берутся по вполне понятной причине); дирижер, обладающий минимальной уверенностью в себе и апломбом, легко выйдет из положения. Но это отнюдь не доказывает, что дирижер этот знает партитуру. По отношению же к Тосканини на этот счет никаких сомнений быть не может. Его память сделалась притчей, ни одна мелочь от него не ускользает: стоит лишь побыть на одной из его репетиций, и вы в этом убедитесь. Мне никогда не приходилось встречать у дирижера, пользующегося всемирной известностью, такой самоотверженности, добросовестности, такой артистической честности. Как обидно, что при его неиссякаемой энергии, при его чудесном таланте он почти всегда исполняет вещи заигранные, что его программы не объединяет никакая общая идея и что он так неразборчив в выборе современного репертуара! Пусть только меня не поймут неправильно. Я далек от мысли упрекать Тосканини в том, что на своих концертах он исполняет, например, произведения Верди. Напротив, я жалею, что он, дирижируя ими в таких чистых традициях, не делает этого чаще. Это дало бы ему возможность освежить обычные симфонические программы, составленные всегда по одному шаблону и нестерпимо отзывающие плесенью. Если мне скажут, что мой пример неудачен, так как Верди — автор произведений исключительно вокальных, я отвечу, что отрывки из вагнеровских

опер, специально аранжированные для эстрады и без конца исполняемые повсюду, тоже извлечены из так называемых вокальных произведений и не представляют собой симфонической формы в собственном смысле этого слова[4].

Обрадованный тем, что мое произведение попало в руки этого большого мастера, я вер* ну лея в Ниццу. Но не прошло и месяца, как я получаю телеграмму от дирекции «Ла Скала», в которой меня извещают, что Тосканини заболел, и просят, чтобы я дирижировал спектаклем сам.

Я дал согласие и поехал в начале мая в Милан, где дирижировал целым рядом представлений моей оперы ***Соловей*** с несравненной Лаурой Пазини и балетом ***Петрушка***, поставленным в хороших традициях балетмейстером Романовым[6]. Меня восхищали высокое качество и суровая дисциплина оркестра «Ла Скала», с которым несколькими неделями позже я имел удовольствие снова встретиться, когда по приглашению графа Чиконьи, председателя общества «Ente Concerti Orchestrali», я вернулся в Милан для исполнения своего ***Концерта****

Конец лета, осень и зиму я почти не отлучался из дому, целиком поглощенный работою над ***Эдипом.*** По мере того как я погружался в материал, проблема ***стиля***, ***манеры*** [tenue], строго выдерживаемой на протяжении произведения, вставала передо мной во всей своей полноте. Я употребляю здесь слово ***стиль***, ***манера*** не в узком их понимании, но придавая им более широкий смысл, более глубокое значение[6].

Подобно тому как латынь, не употребляемая в обыденной жизни, обязывала меня к известным ограничениям в области средств выражения, так и музыкальный язык требовал некоей условной формы, которая сдерживала бы музыку в строгих границах, не давая ей растекаться в авторских импровизациях, часто гибельных для произведения. Я добровольно поставил себя в известные рамки тем, что выбрал язык, проверенный временем и, так сказать, утвержденный им.

Необходимость ограничения, добровольно принятой выдержки берет свое начало в глубинах самой нашей природы и относится не только к области искусства, но и ко всем сознательным проявлениям человеческой деятельности. Это потребность порядка, без которого ничего не может быть создано и с исчезновением которого все распадается на части*

А всякий порядок требует принуждения. Только напрасно было бы видеть в этом помеху свободе. Напротив, сдержанность, ограничение способствуют расцвету этой свободы и только не дают ей перерождаться в откровенную распущенность. Точно так

же, заимствуя уже готовую, освященную форму, художник-творец нисколько этим не стеснен в проявлении своей индивидуальности. Скажу больше: индивидуальность ярче выделяется и приобретает большую рельефность, когда ей приходится творить в условных и резко очерченных границах[7]. Это и заставило меня прибегнуть к скромным и безымянным формулам далекой эпохи и широко пользоваться ими в моей опере-оратории ***Эдип***, суровый и торжественный характер которой как нельзя более к этому подходил.

14 марта 1927 года я закончил партитуру. Как я уже говорил, мы с Кокто решили исполнить впервые это произведение во время спектаклей Дягилева в Париже по случаю двадцатой годовщины его театральной деятельности, которая приходилась как раз на весну этого года. Мы, его друзья, хотели отметить редкий в анналах театра факт, когда антреприза чисто артистического характера, без всякой надежды на материальную выгоду, смогла просуществовать в течение такого дол-того периода и выдержать все испытания, в том числе и мировую войну, исключительно благодаря неукротимой энергии и стойкому упорству одного человека, беззаветно влюбленного в свое дело. Мы готовили ему сюрприз, и нам удалось сохранить все это в тайне до последней минуты, что было бы невозможно, если бы нам вздумалось ставить балет, так как в этом случае участие Дягилева потребовалось бы с самого начала. Так как у нас не было ни времени, ни денег для театральной постановки ***Эдипа***, мы решили показать его в концертном исполнении. И без того уже солисты, хоры и оркестр требовали больших расходов, и мы никогда не смогли бы осуществить наш замысел, если бы и на этот раз нам не помогла княгиня Эдмон де Полиньяк.

Первое исполнение ***Эдипа*** состоялось 30 мая в Театре Сары Бернар, и за ним последовали еще два под моим управлением[8]. Но обстоятельства, при которых исполнялось мое произведение, опять оказались неблагоприятными: оратория шла между двумя действиями балета[9]. Вполне естественно, что публика, пришедшая рукоплескать танцевальному спектаклю, была разочарована подобным контрастом и оказалась неспособной сосредоточиться на чисто слуховом восприятии. Вот почему последующие постановки ***Эдипа***, уже как оперного спектакля, под управлением Клемперера в Берлине и затем в концертном его исполнении под моим управлением в Дрездене, Лондоне и Париже в зале «Плей-ель», удовлетворили меня гораздо больше[10].

В июне я провел две недели в Лондоне, где кроме ***Эдипа***, который прошел под моим управлением в «Бритиш Бродкастинг

Корпо-рэйшн» (Би-Би-Си), я еще дирижировал своими балетами на спектакле, данном Дягилевым в мою честь[11]. Находившийся тогда в Лондоне Альфонс XIII, верный поклонник «Русских балетов», почтил этот спектакль своим присутствием.

Во время моего пребывания в Лондоне мне удалось быть на прекрасном концерте, посвященном творчеству Мануэля де Фальи. Он дирижировал сам с точностью и четкостью, заслуживающими самой высокой похвалы, своим замечательным «El Retablo de Moese Pedro» [ «Балаганчик маэстро Педро»], в котором принимала участие Вера Янакопулос. С истинным удовольствием я прослушал также его Концерт для клавесина или фортепиано ad libitum, который сам он исполнял на фортепиано[12].

На мой взгляд, в обоих этих произведениях виден несомненный рост его большого таланта, решительно освободившегося из-под пагубного для него влияния фольклора.

Примерно в то же время я получил предложение от Библиотеки Конгресса в Вашингтоне написать балет для фестиваля современной музыки. На фестивале этом должны были быть представлены несколько произведений, специально для него написанных несколькими композиторами. Все расходы по этим спектаклям взяла на себя щедрая американская меценатка г-жа Элизбет Спрэг-Кулидж[13]. Мне предоставили самому выбрать сюжет и ограничили только длительность произведения, которая не должна была превышать получаса, и количественный состав оркестра, обусловленный небольшими размерами помещения. Это предложение мне очень улыбалось, так как в то время я был более или менее свободен и мог осуществить давно прельщавший меня замысел: написать балет на какой-нибудь мотив или сюжет из греческой мифологии, образы которого в несколько измененном виде были бы переданы так называемым классическим танцем.

Я остановился на теме Аполлона Мусаге-та, то есть водителя муз, вдохновляющего каждую из них в ее искусстве. Число муз я ограничил тремя, избрав Каллиопу, Полигимнию и Терпсихору как наиболее характерных для хореографического искусства. Каллиопа, получающая от Аполлона стилос для письма и дощечки, олицетворяет поэзию и ее ритм. Полигимния с пальцем у рта воплощает мимику. Кассиодор говорит: «Эти говорящие пальцы, это красноречивое молчание, эта выразительность жеста являются, по преданию, изобретением музы Полигимнии. Она хотела показать, что люди могут выражать свои желания без помощи слов»[14]. И, наконец, Терпсихора, соединяющая в себе ритм поэзии и красноречие жеста, открывает миру танец и

благодаря этому находит себе почетное место среди муз Мусагета.

После нескольких аллегорических танцев, предназначенных для исполнения в традиционном стиле классического балета (па д'ак-сьон, па-де-де, вариации, кода), Аполлон в апофеозе ведет муз во главе с Терпсихорой на Парнас, который будет отныне их жилищем. Я предпослал этой аллегории пролог, изображающий рождение Аполлона. «Схватки начались, — говорится в мифе, — и Лето почувствовала приближение родов, и она охватила обеими руками ствол пальмы, и оперлась коленями на нежную траву, и земля под ней улыбнулась, и ребенок прянул к свету… Богини чисто и целомудренно омыли его в прозрачной воде, и запеленали его в белую, свежую ткань, и скрепили эту ткань золотым поясом»[15].

Когда, восхищаясь красотой линий классического танца, я мечтал о такого рода балете, в воображении моем вставал «белый балет», в котором, на мой взгляд, выявлялась самая сущность танцевального искусства. Мне казалось, что, освободившись от многоцветных украшений и нагромождений, танцы обретут удивительную свежесть. Именно эти качества и вдохновили меня на сочинение музыки, такой же по своему характеру. Наиболее подходящим для этой цели показалось мне диатоническое письмо, а сдержанность этого стиля обусловила мой выбор инструментального ансамбля. Прежде всего я отверг общепринятый оркестр из-за разнородности образующих его элементов: целые группы струнных, деревянных, медных, ударных. Я исключил также духовые инструменты (деревянные и медные), звуковые эффекты которых слишком часто использовались за последнее время, и остановился на смычковых.

Оркестровое употребление этих инструментов довольно давно сбилось с верного пути, и об этом приходится пожалеть. Либо инструментам этим приходится поддерживать динамические эффекты, либо их низводят до роли чисто красочного элемента. Должен сознаться, что и сам я грешил тем же. Первоначальное назначение смычковых инструментов, определившееся у них на родине, в Италии, — а состояло оно прежде всего в культуре пе-ния, мелодии, — забылось, и на все это были свои причины. Дело в том, что во второй половине XIX века наступила, по-видимому, вполне закономерная реакция против пришедшего в упадок мелодического искусства, которое застыло в готовых формах, чем только опошлило их музыкальный язык, и вместе с тем пренебрегало многими другими элементами музыки. Но, как это часто бывает, из одной крайности ударились в другую. Потеряв вкус к мелодии как к самодовлеющей

ценности, ею как таковой перестали пользоваться и таким образом утратили всякий критерий оценки ее красоты. Возвращение к изучению и к разработке мелодии с точки зрения исключительно музыкальной показалось мне своевременным и даже настоятельно необходимым. Вот почему мысль написать музыку, где все бы тяготело к мелодическому принципу, неудержимо меня привлекала. Ведь какая это радость — окунуться в многотембровое благозвучие струн и насытить им мельчайшие частицы полифонической ткани! Чем же лучше всего передать очищенный рисунок классического танца, как не потоком мелодии, льющимся в непрерывном пении струн[16]!

С июля этого года я принялся за сочинение ***Аполлона,*** Эта работа поглощала меня целиком, и, не желая от нее отвлекаться, я отложил все назначенные на осень концерты, Я съездил только в Париж по приглашению моих друзей, отца и сыновей Лион, которые управляли фирмой «Плейель», чтобы принять участие вместе с Равелем в открытии их нового большого концертного зала[17]. На этом торжестве, где присутствовали правительственные верхи, я дирижировал ***Сюитой из Жар-птицы***, а Равель — своим Вальсом. Фирма «Плейель» только что рассталась со своей почти столетней резиденцией на улице Рошешуар и переехала в новое помещение на улице Сент-Оноре, где мне была предоставлена студия. Вместе с тем фирма «Плейель» уступила фирме «Duo Art» («Эолиан компани»), которая заключила со мной новый договор, все ролики с записями моих сочинений для механического рояля, в связи с чем мне приходилось часто ездить в Лондон.

В начале 1928 года я закончил сочинение музыки ***Аполлона.*** Мне оставалось довести до конца оркестровую партитуру, и так как эта работа не занимала всего моего времени, часть его я смог посвятить поездкам и концертам*

Скажу о двух концертах в зале «Плейель», где исполнялась ***Весна священная***. Концерты эти были для меня очень важны, так как в Париже впервые слушали эту вещь под моим управлением[18]. Не мне судить о том, как я дирижировал. Могу только сказать: опыт дирижера, который я приобрел в многочисленных турне, где мне пришлось иметь дело с оркестрами самого разного качества, помог мне добиваться от этих оркестров именно того, чего я хотел и как я этого хотел.

В отношении ***Весны священной***, которой я впервые готовился дирижировать, мне было особенно важно установить в некоторых частях («Величание избранницы», «Взывание к праотцам», «Священная пляска») точный размер, меняющийся потактно, передавая его в соответствии с имеющимися обозначениями. Хоть

это и может показаться читателю чисто профессиональной тонкостью, я считаю необ-ходимым на этом настаивать. Ведь за исключением немногих (как, например, Монтё и Ансерме) дирижеры часто слишком развязно обходят метрические трудности этих страниц, искажая таким образом мою музыку и мои авторские намерения. И вот что происходит. Одни дирижеры, боясь ошибиться в чередовании тактов различного размера, не стесняются для облегчения своей задачи уравнивать длительность тактов. Естественно, что при таком способе сильные и слабые доли перемещаются, и тут уже самим музыкантам приходится справляться с трудной задачей — восстанавливать акцентировку, нарушенную произволом дирижера[19]. А сделать это настолько трудно, что если и не происходит катастрофы, то ждешь ее с минуты на минуту и все время находишься в состоянии невыносимого напряжения.

Другие дирижеры даже не пытаются разрешить поставленную перед ними задачу и попросту превращают музыку в неизъяснимый сумбур, который они пытаются замаскировать бешеною жестикуляцией. Слушая эти «артистические интерпретации», начинаешь проникаться глубоким уважением к честному труду ремесленника. И я должен с горечью признать, что редко приходится встречать артистов, хорошо знающих свое ремесло и умело им пользующихся. Иные просто презирают его и считают чем-то низким и недостойным.

В конце февраля я поехал в Берлин, чтобы присутствовать на премьере ***Эдипа***, поставленного в Государственной опере Клемперером. Это было то, что немцы называют Uraufflihrung, то есть мировая премьера, так как в виде оперы произведение это вообще шло впервые. Исполнение ***Эдипа***, за которым следовали ***Мавра*** и ***Петрушка***, было первоклассным. Надо сказать, что в эту эпоху музыкальная жизнь в Германии била ключом. В противоположность охранителям старых довоенных доктрин, свежая и восторженная публика принимала новые проявления современного искусства с благодарностью и радостью. Германия определенно становилась центром музыкального движения и не жалела ничего для его процветания. По этому поводу мне хочется назвать такие организации, как Rundfunk [радиовещание. — ***нем.]*** в Берлине и во Франкфурте-на-Майне, просветительская деятельность которых в области музыкальной культуры была очень значительна. В особенности хочется отметить неустанную работу прекрасного дирижера франкфуртского радио Ганса Розбауда, который, будучи человеком с большим вкусом, своей энергией, опытом и преданностью делу довел эту организацию в короткое время до подлинного художественного расцвета. Я часто

бывал тогда в Германии, и всегда с одинаковым удовольствием.

Продирижировав ***Весной священной*** на двух концертах в Барселоне, где еще не слыхали этого произведения, я отправился в Рим, чтобы дирижировать там моим ***Соловьем*** в Королевской опере, недавно преобразованной из старого «Театро Костанци». Первоначаль-но дирекция намеревалась поставить также ***Эдипа***, который только что (одновременно с постановкой в Берлине) прошел в Вене под управлением Шалька. Но ей пришлось отложить этот проект, так как она была перегружена новыми постановками, приуроченными к открытию Королевской оперы[20].

Затем я отправился в Амстердам, чтобы дирижировать ***Эдипом*** в «Консертгебау», который отмечал свою сорокалетнюю годовщину целой серией крупных музыкальных мероприятий. Стоящий все на той же высоте прекрасный оркестр «Консертгебау», великолепные мужские хоры королевского общества «Аполло», первоклассные солисты (среди них г-жа Елена Садовень — Йокаста и Луи ван Тюльдер — Эдип), превосходный чтец доктор Пауль Хюф и прием, оказанный публикой моему произведению, — все это оставило неизгладимое впечатление, вспоминать которое мне всегда приятно[21]*

Вскоре после этого я дирижировал ***Эдипом*** в Лондоне и Париже, В Лондоне это было в «Бритиш Бродкастинг Корпорэйшн»[22]. Учреждение это, с которым я работаю уже в течение нескольких лет и с которым сохраняю до сих пор самые лучшие отношения, заслуживает особого внимания. Несколько опытных и культурных людей, и среди них мой давнишний друг Эдуард Кларк, сумели организовать в центре этой огромной, разнородной по составу организации небольшую группу, которая с похвальной энергией пропагандирует современную музыку и проявляет большое упорство, отстаивая свое дело. Би-Би-Си сумела образовать первоклассный оркестр, который, безусловно, может соревноваться с лучшими ансамблями мира.

По этому поводу я хочу здесь сказать несколько слов об английских музыкантах. То обстоятельство, что в Англии давно уже не появлялось крупных творческих индивидуальностей в области музыки, дало повод сделать неверные выводы относительно музыкальных способностей и склонностей англичан. Утверждают, например, что у англичан нет музыкального чутья. Мой собственный опыт убеждает меня в противном. Во всех случаях, когда мне приходилось иметь дело с представителями этой нации, я мог только радоваться их способностям, их пунктуальности, их честному и сознательному отношению к работе, и меня всегда поражала та искренняя и

непосредственная восторженность, которая, вопреки сложившемуся в других странах нелепому предубеждению, очень характерна для англичан. И я говорю здесь не только об артистах оркестра, но также о хористах и пев-цах-солистах, столь же искренне преданных своему делу. Поэтому неудивительно, что я всегда был более чем удовлетворен исполнением моих произведений, а на этот раз — ***Эдипа***, в котором эти артисты в полной мере показали свои превосходные качества.

Пользуюсь случаем выразить мое горячее восхищение уважаемому английскому дирижеру сэру Генри Вуду, первоклассному музыканту, высокие достоинства которого я мог оценить еще недавно (осенью 1934 г*) в концерте, где я дирижировал ***Персефоной***, а он в совершенстве провел ***Жар-птицу*** и ***Фейерверк*** и помог мне своей уверенной рукой при исполнении ***Каприччио***. Вернувшись в Париж, я играл мой ***Концерт*** 19 мая под превосходным управлением Бруно Вальтера, который благодаря своему исключительному мастерству очень облегчил мою задачу: с ним мне нечего было бояться пассажей, опасных в отношении ритма и являющихся камнем преткновения для многих дирижеров[23].

Несколькими днями позже я дирижировал ***Эдипом*** в зале «Плейель»[24]. На этот раз концертное исполнение ***Эдипа*** перед публикой, которую привлекала исключительно музыка, произвело, разумеется, совершенно иное впечатление, чем за год до того, когда эта опера шла среди спектаклей «Русских балетов».

В связи с ***Эдипом*** вспоминаю, что я узнал в это время об исполнении моего произведения в Ленинграде в Государственной Академической капелле под управлением М. Климова, который еще раньше дирижировал ***Сва дебкой[25].*** Что же касается театральных спектаклей, то тут мне в России не повезло. При старом режиме не было поставлено ни одно из моих сочинений. Новый строй вначале как будто заинтересовался моей музыкой. На сценах государственных академических театров были поставлены мои балеты ***Петрушка***, ***Жар-птица*** и ***Пульчинелла.*** Попытка поставить ***Байку про Лису*** оказалась неудачной, и вещь эта была скоро снята[26]. Но с тех пор, — а прошло уже более десяти лет, — в репертуаре этих театров сохранился только ***Петрушка,*** да и то дают его очень редко. Что же касается ***Вес ны священной***, ***Свадебки, Солдата***, ***Эдипа, Аполлона, Поцелуя феи*** и моего последнего произведения — ***Персефоны,*** то они в России до сих пор не видели света рампы. Из этого я заключаю, что даже перемена режима не в силах разрушить старую истину: нет пророка в своем отечестве. Это становится особенно очевидным, когда подумаешь, что в США за несколько последних лет при

содействии «Лиги композиторов» были поставлены под управлением Леопольда Стоковского одно за другим ***Весна священная***, ***Свадебка*** и ***Эдип,*** в Нью-Йорке, в Метрополитен-Опера, — ***Петрушка*** и ***Соловей*** и совсем недавно в Филадельфии под управлением А, Смоленза — ***Мавра.***

27 апреля в Вашингтоне состоялось первое представление моего балета ***Аполлон Му-сагет*** в постановке Адольфа Больма[27]. На спектакле этом я не присутствовал и поэтому сказать о нем ничего не могу. Меня, естественно, в гораздо большей степени интересовала премьера этого произведения в Париже у Дягилева, тем более что на этих балетных спектаклях оркестром должен был дирижировать я сам. Состав ансамбля был невелик, и мне хватило четырех подготовительных репетиций. Это дало мне возможность подробнейшим образом пройти партитуру с музыкантами, приглашенными из лучших симфонических организаций Парижа. С артистами этими мне приходилось часто работать, и я их хорошо знал.

Как я уже говорил, ***Аполлон*** был написан для ансамбля струнных инструментов (смычковых). Особенности моей музыки требовали шести групп струнных инструментов вместо обычного квартета, как его принято называть, или, вернее даже, квинтета, составляющего ядро симфонического оркестра (be и 2-е скрипки, альты, виолончели и контрабасы). Ввиду этого я добавил шестую группу, а именно вторые виолончели. Так образовался инструментальный секстет, каждой группе которого была отведена совершенно определенная роль. Благодаря этому было достигнуто пропорциональное соотношение количества инструментов для каждой из этих групп.

Насколько все эти соотношения были важны для ясности и пластичности музыкальных линий, я отчетливо понял на одной из репетиций ***Аполлона***, проведенной Клемперером в Берлине. С самого начала меня поразил очень смутный характер звучности и в то же время — чрезмерный резонанс. Отдельные группы, вместо того чтобы четко выделяться на фоне ансамбля, сливались с ним до такой степени, что все, казалось, тонуло в каком-то неопределенном гудении. Все это произошло невзирая на то, что дирижер прекрасно знал мою партитуру и тщательнейшим образом придерживался моих темпов и нюансов, и было вызвано только тем, что не предусмотрели соотношений, о которых я говорил выше. Я тотчас же обратил на это внимание Клемперера, и он сделал по моим указаниям все надлежащие изменения.

В самом деле: его ансамбль состоял из 16 первых и 14 вторых скрипок, 10 альтов, 4 первых и 4 вторых виолончелей и 4 контрабасов. В новый же ансамбль вошли 8 первых и 8 вторых

скрипок, 6 альтов, 4 первых и 4 вторых виолончели и 4 контрабаса. Это изменение сразу же дало тот эффект, к которому я стремился. Все стало ясно и четко.

Как часто приходится нам, авторам, быть в зависимости от таких вот обстоятельств, на первый взгляд кажущихся нам совсем незначительными! Как часто они-то именно и определяют впечатление слушателя и самый успех произведения! Публика, естественно, не отдает себе в этом отчета и судит о произведении по тому, как оно исполнено. Композиторы могли бы с полным основанием завидовать участи художников, скульпторов, писателей, которые общаются непосредственно с публикой, не прибегая ни к каким посредникам.

12 июня я дирижировал в Париже, в Театре Сары Бернар, первым представлением ***Аполлона Мусагета***[28]. Как спектакль этот балет дал мне большее удовлетворение, чем ***Свадебка,*** — последнее, что от меня получил Дягилев.

Балетмейстер Джордж Баланчин поставил танцы именно так, как мне этого хотелось, то есть в духе классической школы. С этой точки зрения спектакль был настоящей удачей* По сути дела, это была первая попытка воскресить академический танец в произведении современном и написанном специально для этой цели. Баланчин, проявивший много мастерства и фантазии в ранее поставленных балетах (между прочим, в очаровательном «Ба-рабау» Риети[29]), нашел для постановки танцев ***Аполлона*** группы, движения, линии большого благородства и изящной пластичности, навеянной красотою классических форм. Как образованному музыканту (он учился в Петербургской консерватории) Баланчину легко было понять мою музыку в ее мельчайших деталях, и он четко передал мой замысел, создав прекрасное хореографическое произведение. Что же касается артистов балета, то они были выше всяких похвал. Грациозная Никитина с ее необычайною чистотою линий танца (она чередовалась в роли Терпсихоры с обаятельной Даниловой), Чернышова и Дубровская — хранительницы лучших классических традиций, Сергей Лифарь, тогда еще совсем юный, исполненный энтузиазма, — все они создавали незабываемый ансамбль.

Но в том, что касалось декоративной части, включая сюда и костюмы, я далеко не был удовлетворен. И здесь я не разделял точку зрения Дягилева. Как я уже говорил, спектакль этот представлялся моему воображению как балет в белых пачках, в строгом и условном театральном пейзаже, и всякое произвольное украшательство неизбежно искажало бы мой первоначальный замысел. Но Дягилев, боясь, что замысел этот окажется чересчур простым, и как всегда в поиске новизны, захотел усилить

зрелищную сторону спектакля. Декорации и костюмы он поручил Андре Бошану, провинциальному художнику, мало известному парижской публике, который у себя на родине занимался живописью, чем-то напоминающей работы таможенника Руссо[30]. Все, что он сделал, было, в общем, достаточно занятно, но, как я и боялся, оказалось совсем не тем, чего я хотел.

Мое произведение было очень хорошо принято, успех даже превзошел мои ожидания, так как в ***Аполлоне*** нет тех элементов, которые способны сразу вызывать восторг у публики.

Сразу же после этого я поехал в Лондон дирижировать первым представлением ***Аполлона***. Как всегда в Англии, где «Русские балеты» пользуются старинной и неизменной симпатией, спектакль имел большой успех, и трудно было установить, к какой стороне произведения он относится: к музыке ли, к автору ли, к артистам, хореографии, сюжету или декорациям.

В тот год мне совсем не пришлось отдыхать- Я провел лето в Эшарвине на озере Ан-неси. Сняв комнату в доме каменщика у самой дороги, я поставил туда рояль. Я никогда не мог сосредоточенно работать, если знал, что кто-то в это время меня слышит. Поэтому я считал невозможным ставить рояль в пансионе, где жил со своей семьей. Я выбрал эту уединенную комнату, надеясь найти в ней, вдали от надоедливых соседей, тишину и уединение. Рабочий, который сдавал мне комнату, занимал остальное помещение сам с женой и детьми. Он уходил с утра, и наступала тишина, которая длилась до полудня, когда он возвращался с работы. Все садились за стол* Сквозь щели перегородки, отделявшей меня от них, ко мне в комнату врывался едкий и тошнотворный запах салами и прогорклого масла, от которого меня мутило. Каменщик начинал грубить своим домашним, которые отвечали ему тем же, а потом, выйдя из себя, набрасывался с дикой руганью на жену и детей. Жена сначала пыталась что-то ему возразить, а потом разражалась рыданиями, хваˆ тала ревущего ребенка и убегала; муж гнался за нею. Все это повторялось изо дня в день с безысходной методичностью. С отчаянием и тоской ждал я приближения последнего часа моих утренних занятий. К счастью, мне не надо было возвращаться туда после обеда, время это я посвящал работам, в которых мог обойтись без рояля. Как-то раз вечером, когда я спокойно сидел с сыновьями на террасе пансиона, в ночной тишине раздались душераздирающие крики: звали на помощь. Я сразу же узнал голос жены каменщика. Вместе с сыновьями я быстро перебежал через небольшую лужайку, отделявшую нас от дома, откуда доносились крики. Все было тихо. Очевидно, там услыхали наши

шаги. На другой день по просьбе хозяина пансиона мэр деревни, которому были известны нравы этой прелестной семейки, сделал выговор бесноватому каменщику за его грубость* И тут повторилась знаменитая сцена из «Лекаря поневоле». Подобно Мартине, жена решительно приняла сторону мужа и заявила, что не имеет никакого повода на него жаловаться.

Вот в какой атмосфере я работал над партитурой ***Поцелуя феи***.

Я был еще занят окончанием музыки ***Аполлона***, когда в конце 1927 года получил предложение г-жи Иды Рубинштейн написать балет для ее спектаклей. Художник Александр Бенуа, работавший с ее труппой, предложил мне два варианта. Один из них имел все основания меня заинтересовать. Предстояло создать произведение, вдохновленное музыкой Чайковского[31].

Я нежно любил творчество Чайковского, и к тому же спектакли намечались на ноябрь и должны были совпасть с 35-летней годовщиной со дня его смерти. Все это побудило меня принять предложение. Я получал возможность принести свою искреннюю дань восхищения замечательному таланту этого композитора.

Мне предоставили полную свободу выбора сюжета и сценария балета, и я принялся за поиски подходящей канвы в литературе XIX века, близкой по духу музыке Чайковского. Мысли мои обратились к большому поэту с нежной и чуткой душой, чья беспокойная натура, одаренная богатым воображением, во многом была родственна Чайковскому, — к Хансу-Кристиану Андерсену, с которым у него в этом отношении было много общего. Достаточно вспомнить «Спящую красавицу», «Щелкунчика», «Лебединое озеро», «Пиковую даму» и ряд других вещей в его симфоническом творчестве, чтобы убедиться, насколько все фантастические сюжеты были близки его сердцу.

Перелистывая хорошо знакомые сочинения Андерсена, я наткнулся на давно забытую сказку, которая показалась мне как нельзя более подходящей для моего замысла. Это была чудесная сказка «Ледяная дева», Я взял эту тему и развил ее следующим образом. Фея отмечает своим таинственным поцелуем ребенка в день рождения и разлучает его с матерью. Двадцать лет спустя, в ту минуту, когда молодой человек достигает величайшего счастья, фея вновь дарит ему роковой поцелуй и похищает у Земли, чтобы вечно обладать им в мире высшего блаженства. Я собирался почтить творчество Чайковского, и сюжет этот показался мне тем более подходящим, что я видел в нем некую аллегорию: муза точно так же отметила великого композитора своим роковым поцелуем, таинственная печать которого ощутима

во всех его творениях. В том, что касалось постановки, я дал полную свободу художнику и балетмейстеру, но все же моим тайным желанием было поставить мое произведение в духе классического балета по примеру ***Аполлона.*** Я представлял себе, что танцы фантастических персонажей будут исполнены в белых пачках, в сельских же сценах, которые развертываются среди швейцарского пейзажа, действующие лица, одетые в костюмы туристов, будут смешиваться с толпою приветливых традиционно-театральных поселян.

Все лето я не двигался с места, если не считать одного концерта в Шевенингене[32]. У меня было очень мало времени на выполнение этой довольно кропотливой работы, так как сроки спектаклей г-жи Рубинштейн были не за горами.

Я терпеть не могу, когда меня торопят, и каждый раз боюсь, что в последнюю минуту могут явиться какие-либо непредвиденные помехи. Поэтому я пользовался каждым часом, который у меня был, чтобы подвинуть мое сочинение возможно дальше и ничего не откладывать. Я считал, что утомление в начале работы не так страшно, как гонка в конце.

Насколько я боялся растрачивать свое время по мелочам, можно судить по следующему маленькому эпизоду. Когда я ехал в Париж, чтобы вернуться оттуда в Ниццу, я заметил, проснувшись утром в поезде, что мы находимся вовсе не в предместье Парижа, а где-то среди совершенно незнакомого мне пейзажа. Мне сказали, что ввиду большого количества добавочных поездов для возвращающихся с каникул наш поезд был направлен на Невер и придет в Париж с четырехчасовым опозданием. Не было ни одной станции, где можно бы было поесть, негде даже было достать кусок хлеба, но я, тем не менее, обрадовался неожиданному приключению и все эти четыре часа работал в своем купе.

Настоятельная необходимость закончить музыку балета и инструментовку в короткий срок помешала мне следить за работой Брониславы Нижинской, которая ставила танцы по мере того, как я посылал ей законченные части из Эшарвина и Ниццы. Поэтому я смог ознакомиться с ее хореографией лишь незадолго до первого спектакля, когда главные сцены были уже поставлены. Некоторые моменты были удачны и достойны таланта Нижинской. Но зато оказалось немало других, с которыми я не мог согласиться и постарался бы изменить их, если бы присутствовал с самого начала на репетициях. Но было уже поздно вмешиваться в ее работу, и волей-неволей пришлось все оставить, как есть. Нет ничего удивительного, что при таких обстоятельствах хореография ***Поцелуя феи*** не слишком-то меня восхитила.

Мне великодушно предоставили четыре репетиции с прекрасным оркестром Оперы. Они были очень трудоемкими, так как всякий раз мне приходилось страдать от ужасной системы переходящих выходных дней, которая пагубно отражается на исполнении. Дело в том, что на каждой репетиции тот или иной оркестрант может быть неожиданно заменен другим. В связи с этим стоит вспомнить забавную историю, которую часто рассказывают, приписывая ее то одному, то другому дирижеру. Дирижер этот, приведенный в отчаяние тем, что на репетициях за пультами каждый раз появлялись новые лица, обратил на это внимание артистов оркестра, призвав их всех следовать примеру одного оркес-транта-солиста, который аккуратно присутствовал на всех репетициях. И вот, выслушав слова дирижера, музыкант этот встает, благодарит его и заявляет, что он очень сожалеет, но в день концерта его будет заменять другой.

Этот балет прошел два раза под моим управлением в «Гранд-Опера» на спектаклях г-жи Рубинштейн (27 ноября и 4 декабря), один раз в «Театр де ла Монне» в Брюсселе и один раз в Монте-Карло. Эти два спектакля были великолепно проведены, один — Корнелем де Тораном, другой — Густавом Клоцем. В последний раз балет ***Поцелуй феи*** шел приблизительно в тот же период в Милане, в театре «Ла Скала*, после чего г-жа Рубинштейн сняла его с репертуара[33]. Несколько лет спустя Бронислава Нижинская поставила этот балет заново в театре «Колонн» в Буэнос-Айресе, где еще до этого показала ***Свадебку***[34]. Оба произведения имели большой успех. Впрочем, это был не единственный случай. За последние восемь лет большинство моих симфонических и театральных сочинений часто испол-нялось в Буэнос-Айресе, и публика этого города могла составить себе о них вполне правильное представление благодаря прекрасному управлению Ансерме[35].

По примеру других моих балетов я сделал из ***Поцелуя феи*** оркестровую сюиту, которая ввиду небольшого состава оркестра может быть исполнена без особых трудностей. Я часто ею дирижирую и тем более люблю это делать, что здесь я испробовал новую для меня манеру письма и оркестровки и что все эти приемы я мог свободно раскрыть моим слушателям через такую музыку, которая легко воспринимается с первого же раза.

В начале сезона 1928/29 года образовалась новая организация, известная под названием Парижского симфонического оркестра [Orchestre Symphonique de Paris; O.S.P.], созданная благодаря стараниям Ансерме, который стал ее главным дирижером. Приглашенный этой организацией, я дирижировал в ноябре двумя концертами в Театре Елисейских

полей, и для меня было истинным удовольствием работать с этими молодыми, прекрасно дисциплинированными музыкантами, полными доброй воли[36]. Там не было этой отвратительной системы переходящих выходных дней, на которую жалуются все дирижеры и от которой мне самому пришлось страдать через несколько дней на репетициях ***Поцелуя феи***.

Приблизительно в это время я заключил контракт на несколько лет с крупной компанией граммофонных пластинок «Коламбия», которая приобретала монопольное право на запись моих произведений в моем исполнении как пианиста и как дирижера. Работа эта меня очень интересовала, так как тем самым я получал возможность уточнять и закреплять все, что я сочинял, гораздо лучше, чем на механических нотных роликах.

И действительно, пластинки эти, очень совершенные в техническом отношении, имеют значение документов, которые могут служить руководством для исполнения моей музыки. К несчастью, очень немногие из дирижеров к ним прибегают. Иные даже не интересуются, существуют эти пластинки или нет; что же касается других, то, вероятно, чувство собственного достоинства не позволяет им сверять с этими записями свое исполнение, тем более что познакомившись с такой вот пластинкой, они не смогли бы уже со спокойной совестью интерпретировать произведение на свой лад. Как удивительно все-таки, что в наши дни, когда найден верный и всем доступный способ в точности узнать, чего именно требует автор от исполнителей своего произведения, существуют еще люди, которые не хотят с этим считаться и упрямо придерживаются собственных домыслов!

Таким образом, записанная автором пластинка, к несчастью, не достигает одной из главных целей, а именно защиты прав композитора на установление традиций исполнения его произведения. Об этом тем более приходится пожалеть, что мы имеем здесь дело отнюдь не с фиксацией какого-либо случайного исполнения. Наоборот, записи эти создаются именно для того, чтобы устранить все случайное и выбрать среди различных пробных экземпляров пластинок наиболее удавшийся вариант. Конечно, даже в самой лучшей пластинке могут быть дефекты, как например треск, «фон», слишком сильное или слишком слабое звучание. Но эти недочеты, которые к тому же могут быть в большей или меньшей степени исправлены граммофоном и выбором иголок, ничем не изменяют самого существенного, без чего невозможно составить себе верное представление о музыкальной пьесе; я хочу сказать — темпов и их соотношений.

И когда вспомнишь о том, насколько сложна подобная запись,

сколько трудностей с нею сопряжено, сколько здесь возможно разных случайностей и сколько нужно нервного напряжения, чтобы все это выдержать, когда знаешь, что любое несчастное стечение обстоятельств, малейший посторонний звук может все погубить и все придется начинать сначала, — разве не горестно думать, что плоды этого труда так мало используются в качестве документов теми, кого они должны бы интересовать больше всего!

Было бы ошибкой считать, что развязность, с которой «интерпретаторы» относятся к произведениям своих современников, объясняется тем, что последние не пользуются в их глазах достаточным престижем. Старые авторы, несмотря на весь свой авторитет, разделяют ту же судьбу* Достаточно назвать Бетховена и в качестве примера его Восьмую симфонию, в которой точные метрономические указания обозначены самим автором. И что же, разве им следуют? Сколько дирижеров — столько различных темпов* — «А вы слушали ***мою Пятую***? ***Мою Восьмую****!» Такого рода определения вошли у этих господ в лексикон, и они как нельзя лучше характеризуют их интеллект.

Но, несмотря на все разочарования, я нисколько не жалею о силах и времени, потраченных на эту работу. Меня удовлетворяло сознание того, что слушающие мои пластинки воспринимают мою музыкальную мысль в неискаженном виде, во всяком случае, в ее основных элементах. К тому же эти занятия способствовали развитию моей дирижерской техники. Частое повторение фрагментов пьесы или всего произведения в целом, постоянное напряжение внимания, чтобы не упустить ни одной мелочи (чего за недостатком времени очень трудно добиться на обычных репетициях), необходимость соблюдения абсолютной точности темпа, строго обусловленного временем, — все это вместе взятое является суровой школой, дающей музыканту хорошую тренировку, на которой он извлекает очень много полезного.

Распространение музыки механическими способами с помощью хотя бы, например, пластинок и радиопередач, этих гигантских достижений науки, имеет все данные для того, чтобы развиваться и впредь. Значение этих изобретений для музыки настолько велико, что заслуживает, чтобы их внимательно рассмотрели. Совершенно очевидным преимуществом этих средств является возможность для авторов и исполнителей доходить до широких масс, а для слушателей легко знакомиться с музыкальными произведениями. Но не следует закрывать глаза на то, что в этом преимуществе таится в то же время и большая опасность. В давние времена Иоганну Себастьяну Баху надо было пройти пешком десять лье до соседнего города, чтобы послушать

исполнение Букстехуде. Сегодня жителю любой страны достаточно нажать кнопку или поставить пластинку, чтобы иметь возможность прослушать все, что он хочет. И вот именно в этой-то неслыханной легкости, в этом отсутствии всякого усилия и заключается порочность так называемого прогресса. Ибо в му* зыке, более чем в какой-либо другой области искусства, понимание дается лишь тем, кто совершает какое-то действенное усилие. Одного пассивного восприятия недостаточно, слышать известные комбинации звуков и бессознательно привыкнуть к ним вовсе не то же самое, что воспринять и понять их, ибо можно слушать и не слышать, смотреть и не видеть. Отсутствие действенного усилия и привычка к тому, что дается легко, развивает в людях лень[37]. Им нет нужды идти для этого пешком, как Баху: радио их от этого освобождает. Чтобы ознакомиться с музыкальной литературой, им нет никакой надобности заниматься музыкой и тратить время на изучение инструмента, Все это берут на себя то же радио и пластинки. Тем самым активность слушателя, без которой невозможно воспринять музыку, не находит себе никакого применения и постепенно атрофируется.

Этот недуг, этот прогрессивный паралич чреват исключительно серьезными последствиями. Перенасыщенные звуками, комбинации которых, как бы разнообразны они ни были, перестают восприниматься, люди впадают в какое-то отупение и, теряя способность отличать одно от другого, становятся равнодушными ко всему, даже к качеству произведений, которые им преподносятся.

Более чем вероятно, что такая беспорядочность и такой избыток в питании вскоре отобьют у них всякий аппетит и вкус к музыке. Конечно, всегда будут исключения, и найдутся люди, которые сумеют выбрать из общей груды то, что им действительно нравится. Но что касается масс, то тут есть все основания опасаться, что, вместо того чтобы развить в них любовь и понимание музыки, современные способы ее распространения приведут к результатам прямо противоположным, то есть к равнодушию и неспособности разбираться, ориентироваться и испытывать сколько-нибудь сильные впечатления.

К этому надо присоединить еще музыкальный обман, который состоит в подмене настоящего исполнения его воспроизведением на пластинке и кинопленке или трансляцией на расстояние с помощью электрических волн. Здесь налицо та же разница, которая существует между эрзацем и полноценным продуктом. Опасность кроется во все увеличивающемся потреблении этого эрзаца, который — и этого не следует забывать

— еще очень далек от абсолютной тождественности со своим образцом. Постоянная привычка слушать измененные, а подчас и искаженные тембры портит слух, который теряет способность наслаждаться естественным музыкальным звучанием.

Может показаться неожиданным, что такого рода соображения исходят от человека, много работавшего и продолжающего работать в этой области. Мне кажется, я достаточно настаивал на документальном значении, которое я безоговорочно признаю за этим способом музыкальной репродукции. Но это не мешает мне видеть его отрицательные стороны и с беспокойством спрашивать себя, достаточно ли они уравновешиваются всеми преимуществами, чтобы можно было безнаказанно к этому способу прибегать.

# X

1929 год, до которого доходит теперь моя «Хроника», отмечен большим и скорбным событием — кончиной Дягилева. Он умер 19 августа, и утрата его была настолько для меня чувствительна, что заслонила собой все другие стороны моей жизни в этом году. Поэтому я немного опережу хронологическое течение моего рассказа, чтобы поговорить о моем покойном друге. Он первый подошел ко мне в начале моей деятельности и по-настоящему умел ободрить меня и поддержать. Он не только любил мою музыку и верил в мое будущее, но и употреблял всю свою энергию на то, чтобы раскрывать мое дарование перед публикой. Он был искренне увлечен тем, что я тогда писал, и для него было подлинной радостью представлять мои произведения и даже завоевывать признание самых строптивых из моих слушателей, как это было с ***Весной священной.*** Эти чувства и та горячность, с которыми они проявлялись, естественно, вызывали во мне в свою очередь благодарность, глубокую привязанность и восхищение его чутким пониманием, бурной восторженностью и тем неукротимым горением, которым была отмечена вся его деятельность.

Увы, наша дружба, длившаяся около двадцати лет, время от времени омрачалась столкновениями, вызывавшимися, как я уже говорил, чрезмерной ревностью моего друга. Конечно, в течение последних лет, когда поле моей личной, самостоятельной деятельности значительно расширилось и вместе с тем сотрудничество с «Русскими балетами» перестало быть непрерывным, наши взаимоотношения с Дягилевым претерпели некоторые изменения. Утратилась прежняя близость в наших мыслях и взглядах, которые с течением времени эволюционировали в различных направлениях. «Модернизм» во что бы то ни стало, в котором сквозила боязнь потерять передовое положение; поиски сенсации; неуверенность в выборе дальнейшего пути — все это создавало вокруг Дягилева нездоровую атмосферу, с которой он мучительно боролся. Все это вместе взятое мешало мне разделять многое из того, что он делал, и наши отношения в силу этого становились менее откровенными.

Чтобы не огорчать его, я избегал углубляться в эти вопросы, тем более что мои возражения ни к чему бы не привели. Годы и болезнь лишили его, правда, прежней уверенности в себе, но его темперамент и упрямство остались такими же, и он готов был с яростью защищать вещи, в которых (я в этом убежден) он в

глубине души сомневался сам.

В последний раз я сотрудничал с Дягилевым при возобновлении ***Байки про Лису*** для весеннего сезона в Театре Сары Бернар. Не входя в оценку новой постановки, скажу только, что я сожалел о первоначальном варианте, созданном в 1922 году Брониславой Нижинской, о котором я уже говорил выше[1].

После парижского сезона я видел его всего один раз, и то издали и случайно, на перроне Северного вокзала, где мы оба садились в поезд, чтобы ехать в Лондон. Известие о его смерти, наступившей какие-нибудь полтора месяца спустя, застало меня в Эшарвине, где я второй год подряд проводил лето[2], Я был с сыновьями у Прокофьева, который жил по соседству. Когда мы поздно вечером вернулись домой, меня встретила жена. Она не ложилась спать, чтобы сообщить нам печальную весть, переданную из Венеции телеграммой.

Смерть Дягилева не была для меня полной неожиданностью. Я знал, что у него диабет, но в такой стадии, которая не опасна для жизни, тем более что он был не так стар и его крепкий организм мог бы еще долго бороться с болезнью. Поэтому его физическое состояние само по себе не внушало мне серьезных опасений. Но когда последнее время я наблюдал за ним в его повседневной деятельности, у меня создавалось впечатление, что духовные силы этого человека иссякают, и меня стала преследовать мысль, что жизнь его кончена. Вот почему, хоть я и испытал тогда острую боль от сознания того, что больше никогда его не увижу, смерть его сама по себе меня не удивила.

В то время мне, разумеется, не приходило в голову подводить итоги значению, которое имели для искусства деятельность и само существование Дягилева. Отдавшись своему горю, я оплакивал друга, брата, которого мне никогда больше не суждено было увидеть. Эта разлука всколыхнула во мне столько чувств, столько дорогих мне воспоминаний! Только теперь, с течением времени, повсюду и во всем начинают замечать ужасную пустоту, образовавшуюся после исчезновения этой громадной фигуры, значение которой измеряется ее незаменимостью. Ведь все подлинно своеобразное незаменимо — эту истину надо признать. Мне вспоминаются великолепные слова художника Константина Коровина. «Благодарю тебя, — сказал он однажды Дягилеву, — благодарю тебя за то, что ты существуешь!»[3].

Большую часть 1929 года я посвятил сочинению моего ***Каприччио***, начатого незадолго до Рождества прошлого года. Как это нередко бывало и раньше, мне пришлось несколько раз прерывать работу ввиду поездок, избежать которых было нельзя. В феврале я поехал дирижировать ***Эдипом***, который шел в

концертном исполнении в Дрезденской опере. Меня больше всего поразило несравненное мастерство хора «Dresdener Lehrgesangs-ferein» [ «Дрезденский певческий союз учителей». — ***нем.].*** Программа, состоявшая только из ***Эдипа***, в течение одного дня исполнялась дважды: в двенадцать часов проходила открытая генеральная репетиция, а вечером — концерт[4].

Вскоре после этого Парижское филармоническое общество пригласило меня дирижировать концертом из моих камерных произведений. Он состоялся 5 марта в зале «Плейель». В программу входили ***Сказка о Солдате*** и ***Октет***, а также ***Соната*** и ***Серенада*** для фортепиано, которые я исполнял сам[5]. Пользуюсь этим случаем, чтобы воздать должное великолепной плеяде парижских солистов, которые в течение многих лет своим талантом и замечательным усердием способствовали успеху моих произведений на концертах, в театре и на утомительных репетициях записей. Мне особенно хочется назвать гг. Дарье и Меркеля (скрипки), Буссаголя (контрабас), Моаза (флейта), Виньяля и Фово (трубы), Годо (кларнет), Дерена и Гранмезона (фаготы), Дельбоса и Тюдеска (тромбоны) и Мореля (ударные).

Из путешествий этого года я больше всего люблю вспоминать пребывание в Лондоне, который особенно хорош в начале лета. Ковры зеленых газонов, чудесные деревья его парков, окрестности, речки с множеством снующих по ним лодок. И всюду — занимающаяся спортом молодежь, здоровая и веселая! Среди всего этого труд становится легким, и я с истинным наслаждением снова играл свой ***Концерт*** с блестящим английским музыкантом Юджином Гуссенсом за дирижерским пультом, дирижировал сам по радио ***Аполло-ном*** и, впервые в Англии, ***Поцелуем феи**.** Дни, проведенные в Лондоне, стали для меня еще приятнее от присутствия Вилли Штрекера, одного из владельцев издательской фирмы «Шотт и сыновья» в Майнце, человека тонкого и культурного. Помимо деловых связей, я поддерживаю с ним дружеские отношения, как, впрочем, и со всей его милой семьей, живущей в Висбадене, где она меня всегда так тепло встречает, В это самое время труппа «Русских балетов Дягилева» была в Берлине, где она принимала участие в Festspiele [фестивале. — ***нем.].*** «Русские балеты» давали спектакли в двух государственных театрах — в опере «Унтер ден Линден» и в Шарлоттенбурге. Среди вещей, появлявшихся здесь впервые на сцене, фигурировали ***Весна священная*** и ***Аполлон***. Несколькими днями раньше Клемперер исполнял в первый раз ***Аполлона*** в концерте, посвященном моей музыке. Я принял в нем участие и играл свой ***Концерт***[7]. Что же касается дягилевских спектаклей, то присутствовать на них я не смог, так как был срочно вызван в

Париж для работы по записи пластинок. Впро-чем, я об этом и не жалел. Я знал, что мои балеты должны идти в самом конце фестиваля, когда оркестранты обоих театров будут уже переутомлены. Кроме того, как это всегда бывает во время балетных турне, количество оркестровых репетиций было недостаточным. Театры и антрепренеры, организуя гастроли балетов, обращают больше всего внимания на зрелищную сторону спектаклей, а о музыкальной стороне заботятся мало, хотя в то же время подбирают произведения композиторов, имена которых могут привлечь публику. И на этот раз условия были те же, и, по-видимому, даже старания такого дирижера, как Ансерме, оказались тщетными, так что мой отъезд только избавил меня от тягостных впечатлений.

Все это лето я проработал над ***Каприччио*** и закончил его к концу сентября. Оно было исполнено мною впервые 6 декабря на концерте Парижского симфонического оркестра под управлением Ансерме. За последние годы меня так часто приглашали играть мой ***Концерт*** (число моих исполнений дошло до значительной цифры — сорока), что я решил, что пора познакомить публику с новым сочинением для фортепиано и оркестра. Это побудило меня написать новый концерт, которому я дал название ***Каприччио*** как более соответствующее характеру его музыки. Я думал об определении слова ***каприччио***, которое дал Преториус, знаменитый музыковед XVII века[8]. Он видел в нем синоним ***фантазии***, представлявшей собою инструментальную пьесу фугированного склада в свободной форме. Эта форма давала мне возможность развивать мою музыку, чередуя эпизоды различного характера, которые, следуя друг за другом, придают произведению ту капризность, от которой и происходит само название.

Композитором, гений которого прекрасно подходил к этому жанру, был Карл Мария фон Вебер, и неудивительно, что в процессе работы я много думал о нем, об этом короле музыки. Увы! Этот титул не был ему присужден при жизни. Я не могу удержаться, чтобы не привести подлинное и поразительное суждение об «Эврианте» и ее авторе знаменитого венского драматурга Франца Грильпарцера, которое имеется во внушительной коллекции критических высказываний классиков, собранных издательством Шотт. «Мои опасения, возникшие при появлении “Фрейшютца”, — пишет он, — теперь, по-видимому, подтверждаются. Вебер, конечно, поэт, но он не музыкант. Никакого следа мелодии, не только приятной мелодии, но мелодии вообще… обрывки мыслей, которые связаны только текстом, без какой бы то ни было внутренней (музыкальной)

последовательности. Никакой изобретательности, даже манера пользоваться текстом — и та лишена оригинальности. Полное отсутствие согласованности и колорита… Музыка эта ужасна. Это извращение благозвучия, это насилие над красотой* В счастливые времена эллинов композитора покарали бы за это государственной санкцией. Эта музыка противоречит полицейским порядкам. Она породила бы чудовищ, если бы только получила возможность постепенно распространиться повсюду»[9].

Разумеется, в наши дни никому не придет в голову разделять негодование Грильпарцера. Люди, считающие себя передовыми, — если предположить, что они знают Вебера, и в особенности если они его не знают, — скорее поставят себе в заслугу пренебрежительное к нему отношение как к композитору легковесному и совсем устаревшему, который, в лучшем случае, может растрогать только стариков и старух. Подобное отношение еще можно было бы, пожалуй, объяснить, если бы речь шла о людях, ничего не понимающих в музыке: апломб таких людей очень часто не уступает их невежеству. Но что же сказать, когда профессиональные музыканты изрекают суждения, подобные тому, которое я слышал, например, из уст Скрябина. Правда, говорилось это не о Вебере, а о Шуберте. Но сути дела это нисколько не меняет! Однажды, когда Скрябин со свойственным ему пафосом распространялся в своих метафизических бреднях о возвышенном искусстве и его великих жрецах, я начал, со своей стороны, хвалить грацию и изящество вальсов Шуберта, которые я тогда переигрывал с истинным наслаждением. Он улыбнулся со снисходительной иронией. «Ну что вы, — сказал он, — Шуберт? Это только для молодых девиц, чтобы побренчать на рояле».

В течение зимы 1930 года Бостонский симфонический оркестр решил отпраздновать свою пятидесятую годовщину целой серией фестивалей, которым эта знаменитая организация хотела придать особый интерес исполнением симфонических произведений современных авторов, сочиненных по ее просьбе специально для этого торжества. С. Кусевицкий, уже многие годы стоявший во главе этого прекрасного оркестра, просил и меня принять участие в этом праздновании и написать для него симфонию[10].

Мысль о создании крупного симфонического произведения уже давно меня занимала. Поэтому я охотно принял это предложение — оно вполне отвечало моим желаниям. Мне дана была полная свобода в выборе формы и средств исполнения. Я был связан только сроком сдачи партитуры, к тому же вполне достаточным.

Меня мало соблазняла форма симфонии, завещанная нам XIX веком. Идеи и язык эпохи, которая видела расцвет этой формы, были нам особенно чужды именно потому, что мы на них выросли. Как и в ***Сонате***, мне захотелось создать здесь нечто органически целостное, не сообразуясь с различными схемами, установленными обычаем, но сохраняя циклический порядок, отличающий симфонию от сюиты, которая представляет собою простое чередование частей, различных по характеру.

В то же время я думал о звуковом материале, из которого мне предстояло строить свое здание. Я считал, что симфония должна быть произведением с большим контрапунктическим развитием, для чего необходимо было расширить средства, которыми я мог бы располагать. В итоге я остановился на хоровом и инструментальном ансамбле, в котором оба эти элемента были бы равноценны и ни один не преобладал над другим[11]. В этом смысле моя точка зрения на взаимоотношения вокальных и инструментальных частей совпала со взглядами старых мастеров контрапунктической музыки, которые обращались с ними как с равными величинами, не сводя роль хоров к гомофонному пению и функции инструментального ансамбля — к аккомпанементу.

Что же касается слов, то я их искал среди текстов, написанных специально для пения, И, вполне естественно, первое, что мне пришло в голову, это обратиться к Псалтыри. После первого исполнения моей ***Симфонии*** мне передали одну критическую статью, автор которой задает себе вопрос: «Не старался ли композитор быть евреем в своей музыке? Евреем по духу, подобно Эрнесту Блоху, но без лишних напоминаний о синагоге?» Не говоря уже о притворном или подлинном невежестве этого господина, которому, должно быть, неизвестно, что вот уже две тысячи лет, как псалмы не являются исключительной принадлежностью синагоги, а сделались основой церковных молитв, проповедей и песнопений, — что значит вообще поставленный им нелепый вопрос? Не выдает ли он с головою тот образ мыслей, который в наше время встречается все чаще и чаще? Люди, по-видимому, разучились рассматривать тексты Священного Писания иначе как с этнографической или живописной точек зрения. Их поражает, что можно вдохновляться псалмами, не думая обо всех этих побочных элементах, и они требуют объяснений. Вместе с тем они находят вполне естественным, что вещь, написанная для джаза, носит название «Аллилуйя». Все эти недоразумения происходят оттого, что люди ищут в музыке не то, что составляет ее сущность. Им важно знать, что она выражает и что автор имел в виду, когда ее сочинял. Они не могут понять, что музыка есть вещь в себе[12], независимо от

того, что она могла бы им внушить. Иначе говоря, музыка их интересует лишь постольку, поскольку она касается категории предметов, которые находятся вне ее, но вызывают в них привычные ощущения.

Большинство людей любит музыку, надеясь найти в ней такие чувства, как радость, горе, печаль, или образы природы, или фантастику, или, наконец, просто хотят, слушая ее, забыть «прозу жизни». Они ищут в музыке лекарство, возбуждающее средство; для них неважно, выражен ли этот способ ее понимания непосредственно или прикрыт искусственным многословием. Дешево бы стоила музыка, если бы она была низведена до такого назначения! Когда люди научатся любить музыку ради нее самой, когда они будут слушать ее по-другому, их наслаждение будет более возвышенным и полным, тогда они смогут судить о ней в ином плане и действительно понимать внутреннюю сущность этого искусства. Конечно, подобное отношение предполагает известную степень музыкального развития и интеллектуальной культуры, но эта степень не так уж трудно достижима. К несчастью, музыкальное образование, за немногими исключениями, в корне порочно. Стоит только вспомнить те сентиментальные глупости, которые говорятся о Шопене, Бетховене, даже о Бахе, — и это в школах, предназначенных для формирования профессиональных музыкантов. Эти скучные комментарии «вок-руг да около» не облегчают понимания музыки, но, напротив, являются серьезным препятствием к тому, чтобы глубже проникнуть в ее сущность. Все эти соображения приходили мне в голову по поводу ***Симфонии псалмов***, ибо она-то именно и породила как в публике, так и в печати то отношение, о котором я только что говорил. Несмотря на интерес, с которым относились к этой ***Симфонии***, я замечал у людей какое-то недоумение, и вызвано оно было не самой музыкой как таковой, а их неспособностью понять причину, которая заставила меня сочинить ***Симфонию,*** столь чуждую им по духу[13].

Как это всегда бывало в последние годы, так и теперь моя работа над ***Симфонией псалмов,*** предпринятая в начале года, часто прерывалась из-за множества концертов в Европе, в которых я выступал то в качестве дирижера, то пианиста. Различные города уже требовали от меня исполнения ***Каприччио,*** последнего моего произведения. Мне пришлось играть его в Берлине, Лейпциге, Бухаресте, Праге, Винтертуре и, кроме того, дирижировать в концертах в Дюссельдорфе, Брюсселе и Амстердаме[14]. С начала лета я смог, наконец, посвятить все свое время ***Симфонии.*** До этого была закончена только одна часть. Что

же касается двух других частей, то я писал их сначала в Ницце, а затем в Шаравине, на берегу маленького озера Паладрю, где я провел вторую половину лета. 15 августа я закончил писание музыки и мог теперь спокойно продолжать работу над инструментовкой, начатую еще в Ницце.

Осенью снова начались мои странствования, длившиеся до декабря[15]. Это была большая поездка по всей Центральной Европе. Она началась в Швейцарии (Базель, Цюрих, Лозанна, Женева) и закончилась в Брюсселе и Амстердаме. Не считая Берлина и Вены, я посетил Майнц, Висбаден, Бремен, Мюнхен, Нюрнберг, Франкфурт-на-Майне, Мангейм и почти везде играл ***Каприччио*** или дирижировал своими произведениями. Первый раз в Европе ***Симфония псалмов*** исполнялась 13 декабря в Брюсселе, во Дворце искусств, дирижировал Ансерме. В это же время Кусевицкий давал ее в Бостоне.

У меня осталось чудесное воспоминание о концерте в Брюсселе, в котором я принимал участие — я играл ***Каприччио.*** На следующий день этот концерт повторили. Многие из моих друзей приехали из Парижа прослушать это произведение, и их расположение ко мне, так же как и горячий прием, который моя ***Симфония*** встретила у публики, глубоко меня тронули. Как и следовало ожидать, исполнение было превосходным, а великолепная Капелла филармонического общества еще раз показала то мастерство, которым заслуженно славятся бельгийские музыкальные объединения[16].

Во время моего пребывания в Майнце и Висбадене я часто виделся с Вилли Штреке-ром. Он много говорил мне о молодом скрипаче Сэмюэле Душкине, с которым был связан дружескими отношениями. Сам я с ним тогда еще не был знаком. В одну из наших бесед Штрекер спросил меня, не хотел ли бы я написать что-нибудь для скрипки, добавив, что в Душкине я найду замечательного исполнителя. Вначале я колебался. На скрипке я не играл и боялся, что знаний моих будет недостаточно $_{>}$ и я не справлюсь с многочисленными задачами, с которыми неминуемо должен буду столкнуться, если начну писать что-нибудь крупное специально для этого инструмента, Вилли Штрекер рассеял мои сомнения, сказав, что Душкин отдаст себя полностью в мое распоряжение, и я получу от него все технические указания, которые мне понадобятся, При таких условиях предложение показалось мне заманчивым, тем более что это давало мне возможность основательно изучить специфическую технику скрипки. Узнав, что я в принципе согласился с предложением Штрекера, Душкин приехал в Висбаден, чтобы со мной познакомиться. Раньше я никогда его не видел и слушал его

исполнение в первый раз. Я знал только, что игре на скрипке и музыке вообще он учился в Соединенных Штатах и что еще маленьким ребенком он был усыновлен американским композитором Блэром Фейерчайлдом, человеком очень отзывчивым, необычайно добрым, чутким и тонким. С первой же встречи с Душкиным я мог убедиться, что он именно таков, каким мне его описывал Вилли Штрекер[17].

Как ни много значила для меня рекомендация такого тонкого и культурного человека, как мой друг Штрекер, я все же вначале отнесся к Душкину с некоторым недоверием. Я опасался, что он окажется виртуозом. Я знал, что профессия скрипача таит в себе соблазны и опасности, которым люди часто бывают не в силах противостоять. Необходимость добиться удачи заставляет их стремиться к быстрому успеху и подчиняться требованиям публики, которая в массе своей ждет от виртуоза прежде всего сенсационных эффектов. Эта постоянная забота, само собой разумеется, влияет на их вкус, на их репертуар и на трактовку исполняемой вещи. Сколько, например, замечательных произведений не исполняется лишь потому, что они не дают виртуозам возможности блеснуть каким-нибудь эффектным брио! К несчастью, им часто приходится пускаться на это из-за конкуренции с соперниками, то есть попросту говоря, чтобы не потерять кусок хлеба.

Душкин, конечно, был исключением среди своих собратьев, и я был счастлив найти в нем, помимо замечательных способностей при-рожденного скрипача, музыкальную культуру, тонкость понимания и исключительную самоотверженность в профессиональной работе, Высокое техническое мастерство идет у него от великолепной школы Леопольда Ауэра, этого удивительного педагога, преподаванию которого мы обязаны почти всей фалангой современных нам знаменитых скрипачей. Еврей, как и большая часть его коллег, Душкин обладает всеми природными данными, делающими представителей этой нации бесспорными мастерами смычка. У самых знаменитых из этих виртуозов фамилии действительно еврейские. Они должны бы гордиться этим, и непонятно, почему большинство из них упорно продолжает предпосылать им русские уменьшительные имена, которые в России употребляются только в домашнем кругу. Они называют себя вместо Александра — Сашей, вместо Якова — Яшей, вместо Михаила — Мишей; иностранцы, не знающие русского языка и русских обычаев, не могут себе представить, как коробит подобное безвкусие. Это все равно что сказать Жюло Массне или Пополь Дюка!

В начале 1931 года я приступил к сочинению первой части

моего ***Концерта для скрипки***. Я проработал над ней около месяца, а потом мне пришлось на время отложить ее, чтобы поехать в Париж, а затем в Лондон. В Париже я принял участие в двух концертах, данных Ансерме. На первом, 20 февраля, я играл ***Каприччио***, а 24-го состоялось первое исполнение в Париже ***Симфонии псалмов*** под моим управлением[18]. На этот раз работа с оркестром представила для меня особый интерес, так как фирма «Коламбия» договорилась с Ансерме о том, чтобы записать мою ***Симфонию*** в Театре Елисейских полей, воспользовавшись подготовительными репетициями к концерту. Исполнение могло от этого только выиграть: эти репетиции приходилось проводить с особой тщательностью и исключительным старанием, как того требует — об этом я уже говорил — создание всякой записи.

В Лондоне я играл в первый раз свое ***Каприччио*** 3 и 4 марта на концертах общества «Курто — Сарджент». Это общество носит имя его основательницы, г-жи Курто. Движимая лучшими побуждениями, полная энергии, она сумела при содействии дирижера Сарджента придать этой музыкальной организации известный размах и авторитет, обеспечив все возможности для того, чтобы в дальнейшем престиж ее еще более вырос. Она покровительствовала молодым артистам, искренне интересовалась новыми произведениями, и программы ее концертов много раз выделялись своею свежестью среди рутинного и бесцветного репертуара, обычно преобладающего в больших центрах, в том числе и в Лондоне- Увы! Таких вот просвещенных меценатов у нас становится все меньше и меньше. Можно только скорбеть о безвременной кончине этой доброжелательной женщины. После ее смерти дело ее продолжает существовать, но теперь нет уже той особой печати, которую накладывал на него энтузиазм его основательницы.

Я был счастлив вернуться в Ниццу и-вновь приняться за свой ***Концерт.*** В конце марта я закончил I часть и начал две следующие. Эта работа поглощала все мое время, и мне было особенно приятно видеть, с каким увлечением и пониманием Душкин следил за моей работой. К скрипке я обращался уже не впервые. Помимо моих ***пьес для струнного квартета*** и многочисленных пассажей из ***Пуль-чинеллы,*** я особенно близко столкнулся с техникой скрипки как солирующего инструмента в ***Сказке о Солдате.*** Но ***Концерт*** предоставил мне, конечно, гораздо больший простор. Знать технические возможности инструмента, не умея на нем играть, — это одно, иметь же эту технику в пальцах — совсем другое. Я прекрасно понимал, какие это разные вещи, и, прежде чем приступить к работе, решил

поговорить с Хиндемитом, который сам первоклассный скрипач. Я спросил его, не отразится ли на моем сочинении отсутствие собственной исполнительской практики на дан* ном инструменте. Он не только успокоил меня, но добавил, что именно это и поможет мне избежать рутинной техники и будет способствовать возникновению таких музыкальных мыслей, которые не будут подсказаны привычными движениями пальцев.

Едва только я начал сочинять последнюю часть ***Концерта***, как мне пришлось заняться нашим переездом из Ниццы в Ворепп на Изе-ре, где я нанял на лето небольшую усадьбу. В это время я решил покинуть Ниццу, где прожил семь лет подряд. Первой моей мыслью было переехать на жительство в Париж. Но нас соблазнил чистый воздух долины Изеры, деревенская тишина, очень красивый парк, большой и удобный дом, и мы решили прочно обосноваться в этих местах. Мы прожили там три года. Я кончал свое новое произведение среди полураспакованных чемоданов и сундуков, сутолоки перевозчиков, обойщиков, монтеров и водопроводчиков. Верный Душкин, живший по соседству, в окрестностях Гренобля, приходил ко мне ежедневно. Он прилежно изучал свою партию, подготовлял ее к сроку, потому что Берлинское радио получило от меня согласие дирижировать моим ***Концертом.*** Первое исполнение назначено было на 23 октября.

В Берлине, куда я приехал из Осло[19] после проведенных там концертов, моему новому произведению был оказан очень хороший прием. То же повторилось и в других городах — во Франкфурте-на-Майне, в Лондоне, Кёльне, Ганновере, Париже, где мы с Душкиным играли его в течение ноября и декабря. В промежутке между концертами в Галле и Дармштадте я провел около двух недель в Висбадене. Это дало мне возможность присутствовать на первом исполнении нового произведения Хиндемита — его кантаты «Бесконечное* [ «Das Unaufhorliche*] на праздновании в Майнце столетнего юбилея Liedertafel [Общества любителей пения. — ***нем.***] и Damengesang-verein [Женского певческого союза. — ***нем.***]. Это произведение большого масштаба — и не только по размерам, но и по своей сущности и разнообразному характеру своих частей, — и оно дает возможность хорошо понять и оценить индивидуальность автора и восхититься его щедрым талантом и блеском его мастерства* Появление Хиндемита в музыкальной жизни наших дней надо оценивать как счастливое событие: это представитель здорового, светлого начала среди всей окружающей тьмы[20].

***Концерт*** не только не исчерпал моего интереса к скрипке, но, напротив, вызвал во мне желание написать еще что-нибудь

значительное для этого инструмента. Прежде мне не очень нравилось сочетание звучности рояля и смычковых инструментов. Но более глубокое знакомство со скрипкой, так же как мое тесное сотрудничество с таким мастером, как Душкин, открыло передо мною новые возможности, которые мне захотелось использовать. Кроме того, казалось полезным шире распространять мои произведения при посредстве камерных концертов, организовать которые легче, так как они не требуют тяжелого и дорогостоящего оркестрового аппарата, тем более что такой вот хороший оркестр можно найти только в крупных центрах. Это подало мне мысль написать нечто вроде сонаты для скрипки и рояля, которую я назвал ***Duo concer-tant [Концертный дуэт].*** Вместе с несколькими другими моими произведениями, специально переложенными для этих двух инструментов[21], ***Концертный дуэт*** должен был войти в репертуар камерных концертов, которые я предполагал дать с Душкиным в Европе и в Америке.

Я начал ***Концертный дуэт*** в конце 1931 года и закончил его 15 июля следующего года. Сочинение этого произведения тесно связано в моей памяти с одной только что появившейся книгой, которой я увлекался. Это был замечательный «Петрарка» Шарля-Альбера Сэнгриа, человека редкой прозорливости и исключительной оригинальности. В его труде было что-то общее с моим. Наши мысли тяготели к одному и тому же. И несмотря на то, что в это время мы жили далеко друг от друга и редко виделись, определенное сродство наших взглядов, наших склонностей и наших идей, которое я заметил еще при первых встречах больше двадцати лет назад, оставалось таким, как раньше, и, казалось, даже еще больше укрепилось с годами.

«Лиризм не может существовать без правил, и эти правила должны быть строгими. В противном случае это всего лишь лиризм в потенции, который существует повсюду- Чего не существует повсюду — так это лирического выражения и лирической композиции. Для этого необходимо мастерство, а мастерство приобретается учением»[22]. Эти слова Сэнгриа как нельзя лучше подходили к тому, над чем я работал. Моей задачей было создать лирическое произведение, создать подобие стихотворения, выраженного языком музыки. И сильнее чем когда-либо я ощущал на себе благотворное влияние строгой дисциплины, которая прививает нам любовь к мастерству и дает радость, когда мы умело применяем это мастерство на деле, — причем именно для того, чтобы создать произведение лирического характера. По этому поводу стоит привести слова одного композитора, чье дарование считается преимущественно

лирическим. Вот что говорит Чайковский в одном из своих писем: «С тех пор, как я начал писать, я поставил себе задачей быть в своем деле тем, чем были в этом деле величайшие музыкальные мастера… т. е. не то чтобы быть столь же великим, как они, а быть так же, как они, сочинителем на манер сапожников… (Они) сочиняли свои бессмертные творения совершенно так, как сапожник шьет сапоги, т. е. изо дня в день и, по большей части, по заказу»[23].

Как он прав! В самом деле, если назвать лишь самые известные имена — Баха, Генделя, Гайдна, Моцарта, Бетховена, не говоря уже про старых итальянцев, — разве все они не сочиняли точно так же?

Дух и форма моего ***Концертного дуэта*** были вызваны моим увлечением буколическими поэтами древности и совершенством их мастерства. Избранная мною тема развивается на протяжении всех пяти частей произведения, которые составляют единое целое и, так сказать, музыкальную параллель античной пасторальной поэзии.

Моя работа над ***Дуэтом*** прерывалась лишь несколькими концертами в Антверпене, Флоренции и Милане[24]. Что же касается первого исполнения этого произведения, то оно состоялось на Берлинском радио 28 октября 1932 года, где был также возобновлен под моим управлением ***Концерт для скрипки*** с участием Душкина. Затем мы дали с ним целый ряд камерных концертов. В их программы кроме ***Концертного дуэта*** входили транскрипции, о которых говорилось выше[25]. В течение этой зимы мы играли в Данциге, Париже, Мюнхене, Лондоне, Винтертуре- В промежутках я дирижировал и играл в концертах в Кенигсберге, Гамбурге, Остраве, Париже, Будапеште, Милане, Турине и Риме[26]. Особенно приятное воспоминание осталось у меня от пребывания в итальянских городах. Я всегда с большой радостью возвращаюсь в Италию — страну, которая меня искренне восхищает. Чувство это все возрастает при виде замечательных восстановительных усилий, которые за последние десять лет наблюдаются там во всех областях. Я увидел, что это относится и к музыке, когда дирижировал оркестром Туринского радио, новой организации самого высокого класса. Оркестр этот исполнял мои произведения, в частности, ***Симфонию псалмов.***

В начале 1933 года г-жа Ида Рубинштейн поручила узнать у меня, не соглашусь ли я написать музыку к пьесе Андре Жида, которую писатель сочинил еще до войны и которую она хотела поставить[27]. Я дал свое принципиальное согласие, и в конце января Андре Жид приехал в Висбаден, где я в то время находился. Он познакомил меня со своей поэмой, сюжет которой

был взят из великолепного гомеровского гимна Деметре, Автор изъявил полное согласие внести в свой текст все те изменения, которых потребует моя музыка. Мы с ним договорились об этих условиях, и, получив через несколько месяцев первые части текста, я принялся за работу[28].

За исключением ***двух песен*** на слова Верлена, написанных до войны, я впервые писал музыку на французские стихи. Я всегда боялся трудностей французской просодии. Несмотря на то, что я уже много лет жил в этой стране, а языком ее владел еще с детства, я до сих пор не решался обращаться к нему в своей музыке, На этот раз я пошел на риск и в процессе работы все больше входил во вкус. Мне особенно нравилось применять к французскому языку силлабическое пение, как я делал это с русским языком в ***Свадебке*** и с латинским в ***Царе Эдипе***[29]***,*** Я работал над музыкой ***Персефоны*** с мая и до конца 1933 года. В ноябре я дал несколько концертов в Испании. В Барселоне, на фестивале, проходившем под моим управлением, мне было приятно представить публике моего сына Святослава, исполнявшего ***Каприччио***[30]. Годом позже я устроил ему дебют в Париже в OSP, где помимо ***Каприччио*** он играл под моим управлением ***Концерт для фортепиано.***

В марте 1934 года, закончив оркестровую партитуру ***Персефоны***, я смог поехать в Копенгаген, чтобы сыграть ***Каприччио*** на радио, а затем отправился вместе с Душкиным в турне по Литве и Латвии[31]. По возвращении в Париж я принял участие в концерте Сиоа-на[32]. Он совсем недавно стал руководителем хоров Парижской оперы и успел за это время добросовестно изучить с ними партии ***Персе-фоны***, так что к началу моих репетиций я нашел их хорошо подготовленными. Что же касается оркестра, он был, как всегда, на высоте своей доброй славы. Но опять-таки, как и всегда, на мою долю выпало немало хлопот из-за вечной и роковой «передвижки» оркестрантов. Система эта еще, может быть, имеет смысл для текущего репертуара Оперы, но ста-новится бессмысленной и вредной, когда ее начинают применять по отношению к посторонней антрепризе, дающей всего лишь несколько представлений с репертуаром, совершенно новым для музыкантов оркестра.

***Персефона*** шла в «Гранд-Опера» всего три раза: 30 апреля, 4 и 9 мая 1934 года. Мое участие в этих спектаклях ограничилось управлением оркестром. Что же касается сценического рёшения спектакля, оно произошло без моего участия. Мне осталось только выразить восхищение работой балетмейстера Курта Йооса и пожалеть о том, что автора поэмы не было ни на репетициях, ни

на самих спектаклях[33]. Впрочем, все эти события еще слишком близки, чтобы я мог говорить о них с достаточной объективностью.

Зато я получил большое удовлетворение от исполнения ***Персефоны*** под моим управлением в Лондоне на концерте оркестра Би-Би-Си в конце ноября 1934 года. Успеху содействовало участие г-жи Иды Рубинштейн, а также Рене Мезона — чудесного тенора, человека с большим музыкальным дарованием, который уже раньше великолепно спел арию Эвмолпа на спектаклях «Гранд-Опера»[34]*

# XI

Рассказав о своем последнем крупном произведении, я почти дошел в своей «Хронике» до настоящего времени. Пора поставить заключительную точку. Достиг ли я той цели, которую себе поставил и о которой говорил в предисловии: показать читателю мое истинное лицо и рассеять недоразумения, скопившиеся вокруг моего творчества и меня самого? Надеюсь, что да.

Читатель, вероятно, уже заметил, что моя книга не похожа на дневник. Он не нашел в ней ни лирических излияний, ни задушевных признаний. Я сознательно от этого воздержался. Если я говорил о своих вкусах, симпатиях и антипатиях, то лишь в той мере, в какой это было необходимо для изложения моих мыслей, моих убеждений и взглядов, и вместе с тем для того, чтобы уточнить мое отношение к иным точкам зрения. Короче говоря, я хотел сказать без всяких обиняков то, что я считаю истинным.

Тщетно было бы здесь искать какое-то эстетическое учение, философию искусства, равно как и романтическое описание тех страданий, которые испытывает композитор, вынашивая свое произведение, или того блаженства, когда его посещает муза-вдохновительница. Для меня, музыканта-творца, сочинение музыки — повседневное дело, которое я призван выполнять. Я сочиняю, потому что я для этого создан и не мог бы без этого обойтись. Подобно тому как любой орган может атрофироваться, если не держать его в состоянии постоянной деятельности, точно так же и способности композитора слабеют и притупляются, если их не поддерживать усилием и упражнением. Профан воображает, что для творчества надо ждать вдохновения. Это глубокое заблуждение. Я далек от того, чтобы совсем отрицать вдохновение. Напротив, вдохновение — движущая сила, которая присутствует в любой человеческой деятельности и которая отнюдь не является монополией художника. Но эта сила может развиваться только тогда, когда она приводится в действие усилием, а усилие — это и есть труд. Как аппетит приходит во время еды, так и труд влечет за собой вдохновение, если вначале его еще не было. Но важно не одно только вдохновение, важен его результат, иначе говоря — само произведение.

В первой половине моей композиторской деятельности я был в высшей степени избалован публикой. Даже те мои произведения, которые вначале встретили враждебный прием, вскоре получили восторженное признание. Но я прекрасно понимаю, что в сочинениях, написанных за последние пятнадцать лет, я скорее отдалился от широкой массы своих слушателей. Они

ждали от меня другого. Любя музыку ***Жар-птицы***, ***Петрушки***, ***Весны священной Свадебки*** и привыкнув к языку этих произведений, они крайне изумлены тем, что я заговорил по-иному. Они не могут или не хотят следовать за мной в дальнейшем движении моей музыкальной мысли. Они равнодушны к тому, что меня волнует и радует, а то, что их интересует, уже не привлекает меня. Впрочем, думаю, что полное единодушие между нами бывало редко. Если и случалось, — а это случается и теперь, — что они и я любим одно и то же, то я сильно сомневаюсь в том, что причины этой любви одинаковы. А между тем искусство требует общения, и для художника это является насущной потребностью: разделять свою радость с другими. Однако, невзирая на эту потребность, он все же предпочитает прямую и открытую оппозицию согласию, которое зиждется на недоразумении.

К несчастью, чем ярче проявляется индивидуальность автора, тем реже полное взаимопонимание между ним и публикой. Чем более он устраняет все, что приходит извне, что не является ***им***, что не содержится в ***нем***, тем более он рискует обмануть ожидание широких масс. Непривычное всегда способно их оттолкнуть.

Потребность общения распространяется у автора на все человечество — идеал, к несчастью, недостижимый. Приходится довольствоваться меньшим. В моем частном случае то обстоятельство, что мои последние произведения не встречают у широкой публики прежнего восторженного приема, не мешает большому числу людей, в первую очередь молодежи, откликаться на них так же горячо, как и раньше. И я спрашиваю себя: может быть, здесь все дело в различии поколений? Весьма сомни-тельно, чтобы Римский-Корсаков мог когда-нибудь признать ***Весну священную*** и даже ***Петрушку***. Можно ли удивляться, что аристархи наших дней бывают озадачены языком, в котором больше не узнают своей эстетики? Но хуже всего то, что они хотят видеть недостатки там, где с их стороны налицо только непонимание — непонимание тем более очевидное, что, не будучи в силах уточнить свои претензии, они осторожно прикрывают свою несостоятельность расплывчатыми фразами и «общими местами».

Все это, конечно, не заставит меня свернуть с моего пути. Я не пожертвую тем, что люблю и к чему стремлюсь, чтобы удовлетворить требованиям людей, которые в слепоте своей даже не отдают себе отчета, что призывают меня идти вспять. Пусть же твердо знают: то, чего они хотят, для меня устарело и, следуя за ними, я бы учинил насилие над самим собой. Но, с другой стороны, как жестоко ошиблись бы те, кто счел бы меня

приверженцем Zukunftsmusik [музыки будущего. — ***нем.***\ Это было бы вопиющей нелепостью. Я не живу ни в прошлом, ни в будущем. Я — в настоящем. Я не знаю, что будет завтра. Для меня существует только истина сегодняшнего дня. Этой истине я призван служить и служу ей с полным сознанием.

# «Моя книга не похожа на дневник.» (Послесловие)

Вряд ли кому-либо из читателей «Хроники» придет в голову оспорить это авторское утверждение. Стремление «быть объективным насколько это возможно» побудило Стравинского выбрать для изложения своей биографии суховатую интонацию «хроникера». Это сразу же установило определенную дистанцию между автором и читателем. Всякий намек на излишнюю доверительность был принципиально исключен («ни лирических излияний, ни задушевных признаний»). В июне 1935 года, еще продолжая работать над второй частью «Хроники», Стравинский говорил интервьюеру, что «предпочел тщательно отшлифовать» свои «мысли, отбросив всякую ненужную болтовню» (***Интервью***, с. 113). В результате такой «шлифовки» текст книги оказался очищенным от каких-либо примет личной жизни автора. В калейдоскопе лиц и имен, мелькающих в изобилии на страницах его биографии, мы почти не встретим упоминаний и практически ничего не узнаем о родных и близких композитора. Единственное беглое упоминание о матери связано с унаследованной от нее способностью автора свободно читать оркестровые партитуры. В конце 2-й главы Стравинский сообщает читателю, что «осенью 1905 года был помолвлен, а в январе 1906 года женился», но имени своей невесты и жены, с которой проживет тридцать шесть лет* не назовет. Зато он сочтет нужным подчеркнуть, что «женитьба не прервала» его «занятий с Римским-Корсаковым». Лишь в IV главе читатель мельком узнает о том, что Стравинский — отец семейства, «состоявшего из жены и четверых детей». Этот факт личной жизни всплывает в связи с описанием вызванных войной материальных трудностей, которые испытывает автор. Стравинский не называет имен своих детей. В последней главе он упомянет только имя младшего сына Святослава Сулимы — начинающего пианиста, исполнившего партию фортепиано в ***Каприччио*** и под управлением отца сыгравшего его ***Концерт для фортепиано и духовых.*** Эти и немногие другие намеки на скрытую от глаз читателя частную жизнь автора почти полностью вытеснены описанием магистральной линии его жизни, содержание которой исчерпывается сочинением музыки и концертной деятельностью в качестве дирижера и пианиста — исполнителя собственных произведений. Несомненно, такой аспект автобиографии был выбран сознательно и отчасти может быть объяснен обстоятельствами, которые сопутствовали

возникновению замысла книги.

Когда в 1912 году В.В. Держановский обратился к Стравинскому с просьбой дать для московского еженедельника «Музыка» какой-нибудь «автобиографический или автохарактеристиче-ский материал», тот ответил решительным отказом, объявив, что предложение это ему «очень не по душе» (***Переписка I***, с. 341). Тогда, на гребне успехов парижских премьер ***Жар-птицы*** и ***Пет-руиіКііj*** в обстановке восторженных отзывов зарубежной прессы, «рекламировать* самого себя в печати казалось Стравинскому излишним и балетных партитур ***Жар-птица***, ***Петрушка*** и ***Весна священная***, слава которых не убывала. Однако последующие его сочинения уже не встречали столь единодушного признания.

Отказ от масштабных оркестровых партитур в пользу камерного инструментализма с очевидным интересом к выразительным возможное-тям солирующей функции участников ансамбля, обращение к новым смешанным жанрам вокально-инструментальной музыки, которых не знало его раннее творчество, — все эти новые стилевые тенденции, утвердившиеся в произведениях Стравинского на рубеже 1920-30-х годов, вызывали недоумение и даже неприятие в кругу его былых поклонников. Критики высказывали сомнения в правильности взятого им курса и поговаривали об ослаблении его творческих потенций. В многочисленных интервью тех лет композитор не раз пытался разъяснить свои творческие позиции. То он говорил о существе новых задач, которые себе ставил («Прошли времена, когда я старался обогатить музыку. Сегодня мне хотелось бы ее строить. Я не стремлюсь уже расширять круг средств музыкальной выразительности, я стремлюсь к самому существу музыки. И вероятно, поэтому меня не могут понять некоторые из тех, кто до сих пор шел вместе со мной». — ***Интервью***, с. 44–45). То, напротив, начинал заверять былых поклонников в том, что он «все тот же», и стоит только хорошенько вслушаться в его новые опусы, чтобы ощутить их принадлежность к единой линии его творчества, идущей от ***Жар-птицы*** и ***Петрушки,*** так что он не изменил ни себе, ни им. Но все было напрасно. 6 августа 1922 года Стравинский с горечью писал Борису Кохно: «Я должен признать, что в последние годы до меня в основном доходят сведения только о недостатках, содержащихся в моей музыке, о которых я сам прекрасно знаю, но никто (буквально никто) не говорит о ее достоинствах, что для меня зачастую превращается в источник отчаянья» (***Переписка II***, с. 530)» Действительно, критика 20-х годов констатирует провал ***Симфоний духовых*** и ***Мавры,*** с холодным равнодушием отзывается об ***Октете*** и

***Концерте для фортепиано и духовых.*** Б. Шлёдер — один из наиболее прозорливых критиков русского зарубежья — в своих рецензиях постоянно противопоставляет изощренное мастерство композитора в области музыкальных форм бедности музыкального содержания его произведений, видя в этом явные признаки оскудения его творческого дара. В связи с ***Симфонией псалмов***, например, он пишет о сознательном» со стороны композитора «опустошении своей музыки» и заключает: «Мы присутствуем при каком-то кризисе его творчества, с которым он, до известной степени, успешно борется, пользуясь своей техникой и опытом» ***(Переписка III***, с. 830). Л- Сабанеев и вовсе не находит в последних опусах Стравинского ничего, кроме пустого трюкачества. Непонимание и неприятие новых сочинений композитора встречается и в среде друзей-коллег. Так, Равель не принял ***Мавры***, Прокофьев иронически отзывался о «бахизмах с фалыпивизмами» в ***Концерте для фортепиано и духовых***, Кусевицкий отказы-вался признавать музыкальные достоинства в ***Симфониях духовых***. Такой, преимущественно, сохранялась атмосфера критических высказываний вокруг творчества Стравинского, когда в Во-репп, где композитор жил с семьей, пришло письмо от его парижского приятеля Блэза Сандрара — главы престижного литературно-художест-венного издательства «La Sirene».

В письме от 18 сентября 1932 года Сандрар сообщал следующее: «Вчера за ланчем с моим американским агентом я рассказывал ему о тебе. И он спросил, не приходила ли тебе мысль написать воспоминания. Он говорит, что если бы тебя это заинтересовало, ты смог бы заработать кучу американских долларов… Полагаю, такая идея могла бы тебе понравиться… и ты смог бы соорудить прекрасную книгу, открыв свое сердце и поведав о своей жизни и своих творениях…» ***(Selected II,*** p. 190). 22 сентября уже сам литературный агент Уильям Аспинвел Бредли, ссылаясь на Сандрара, обратился к Стравинскому с предложением «написать книгу для Америки* (***Ibidem***, p. 190). Композитор откликнулся немедленно. Он пригласил Бредли приехать к нему в Ворепп, чтобы обсудить деловую сторону этого предложения, добавив, что «уже в течение некоторого времени лелеет мысль написать книгу полемического характера в сотрудничестве с другом», с которым у него «полное духовное взаимопонимание» ***(Ibidem***, p. 191). Позднее на страницах книги он сформулирует свою задачу так: «Ознакомить читателя с моим подлинным лицом и рассеять все недоразумения, которые скопились вокруг моего творчества и меня самого*. Встреча с Бредли состоялась в октябре и, согласно Крафту, послужила

толчком к началу работы над «Хроникой*»

Как известно, «другом-соавтором* Стравинского стал Вальтер Федорович Ну вел ь, высоко ценивший и понимавший творчество композитора, а в молодые годы и сам имевший скромный композиторский опыт, к тому же «свой человек* в семействе Стравинских. Работа над книгой длилась около трех лет. Ни Стравинский, ни Нувель не оставили нам свидетельств о том, как она протекала. В диалогах с Крафтом композитор прямо заявляет, что «Хроника* написана не им, а Нувелем (см.: ***Диалоги***, с. 143)* Впрочем, в интервью 30-х годов он всячески настаивал на своем авторстве. В настоящее время нам вряд ли удастся установить, написана ли какая-нибудь часть «Хроники* рукой Стравинского или нет. Естественно предположить, что совместная работа с Нувелем происходила в форме устных бесед и обсуждений важных, с точки зрения Стравинского, проблем музыкального творчества и велась, скорее всего, от случая к случаю, когда композитор выкраивал время между гастролями и не был занят сочинением очередного опуса к определенному сроку. Поскольку речь о русском издании не шла, содержание этих бесед и всякого рода высказываний Стравинского, по-видимому, сразу фиксировалось Нувелем по-французски (известно, что он свободно владел этим языком и предпочел собственные мемуары написать по-французски. См. об этом: ***Дягилев*** //, с. 343). Во всяком случае никаких следов русского оригинала «Хроники» до сих пор не было обнаружено. В базелевском Фонде Пауля Захера — наиболее полном хранилище архива Стравинского — имеются лишь немногие машинописные фрагменты книги на французском языке ***(сообщено С.И. Савенко).***

В какой мере соавторство или просто редактура Нувеля сказались на содержании и общем стиле «Хроники», судить трудно, хотя на этот счет высказываются разные предположения. Так, например, по мнению С.И. Савенко, отзвуки эстетических воззрений Вячеслава Иванова о дионисийском и аполлоническом началах искусства могли попасть в рассуждения автора «Хроники» с подачи Нувеля, который, в отличие от Стравинского, был в свое время близок завсегдатаям знаменитой «башни». Неслучайным кажется ей и совпадение некоторых эстетических положений «Хроники» с мыслями М. Кузмина из его программной статьи 1910 года «О прекрасной ясности». О ней, считает Савенко, также мог напомнить композитору именно Нувель — близкий друг и единомышленник поэта (см.: ***Савенко***, с. 271, 272). Не беремся судить, было ли это так или иначе, поскольку важнее, нам кажется, отметить другое. Безоговорочная прямота и категоричность, с которыми Стравинский заявляет о своем

понимании феномена музыки, подчеркивая ***содержательную сущность*** каждый раз заново творимой композитором музыкальной ***формы***, или утверждает эстетические преимущества классического балета перед хореографической драмой (в молодые годы он придерживался противоположной точки зрения), поскольку именно в «белом балете» видит совершенное выражение аполлонического, то есть упорядочивающего, гармонизующего начала в искусстве, — все это по-зволяет воспринимать подобные утверждения автора не как заимствованные мысли, а как глубоко продуманные личные убеждения. Надо отдать должное редакторскому чутью Нувеля: текст «Хроники* под его рукой сохранил явственную печать личности композитора. Внимательный читатель обратит внимание на поразительное соответствие между отчетливой ясностью словесных формулировок автора книги и столь же отчетливой логикой его музыкальной мысли в композиторских опусах. О «непреодолимой логике*, с которой развивается композиторская мысль, например, в ***Концерте для фортепиано и духовых***, писал в 20-х годах Шлёцер (см.: ***Переписка III**** с. 845). «Необычайную логику и математическую ясность» словесных высказываний Стравинского подчеркивал в те же годы Ярослав Ивашкевич (см.: ***Интервью у*** с, 48).

Иначе, чем Савенко, видится стиль и общий тон «Хроники» автору обстоятельной биографии композитора Стивену Уолшу. Если Савенко склонна называть «Хронику* «русско-петербургской книгой, книгой Серебряного века» (см.: ***Са-венкоу*** с. 272), то Уолш, напротив, считает ее типичным продуктом галльской культуры, книгой, написанной с явным расчетом на вкусы фран* цузского читателя (см.: ***Walsh***, p. 514).

Уолш отмечает также отсутствие в тексте всяких следов «полемического характера*, о котором шла речь в замысле книги (см. письмо Стравинского к Бредли: ***Selected*** 77, p. 191). Между тем очень многие высказывания автора «Хроники» проникнуты пафосом необъявленной полемики. Оппоненты не названы. В каждом конкретном случае они предстают как некий собирательный образ. В фрагменте текста, посвященном Бетховену, например, имеются в виду авторы книг и статей о композиторе, которые, по словам Стравинского, много рассуждают о философских идеях, интересовавших их героя, или о его житейских невзгодах, но весьма немного могут сказать о его музыке. «Неважно, вдохновлена ли Третья симфония республиканцем Бонапартом или императором Наполеоном, — замечает Стравинский. — Все дело только в музыке*. В пассажах о феномене музыки композитор возражает тем, кто ищет в музыке

подражание природе или прямое выражение человеческих эмоций. Позднее, беседуя с Крафтом, он скажет: «Мышление многих людей стоит ниже музыки. Музыка для них просто нечто, напоминающее что-то другое, например, ландшафт* (***Диалоги***, с. 227). Полемический тон слышен и в его Филиппинах, адресованных некоторым дирижерам — любителям эффектных, но весьма вольных интерпретаций музыкальных произведений. У публики подобное исполнение имеет успех, но музыкальный текст нередко оказывается искаженным, о чем слушатели и не догадываются.

Высказываясь на эстетические, музыкальнотеоретические и даже музыкально-технологичес-кие темы, автор не заботился о том, чтобы как-то выделить и систематизировать свои мысли. Они излагались по ходу хронологически выстроенного повествования, так сказать, попутно, к слову, не нарушая его ровный спокойный ритм, но вместе с тем словно пунктиром намечали скрытый внутренний «сюжет» книги, ради которого она, возможно, и писалась. Его контуры проступают яснее, если увидеть «Хронику* в контексте интервью, которые Стравинский давал, параллельно работая над книгой. Многие мысли почти дословно мигрируют из интервью на страницы «Хроники* и обратно, невольно привлекая внимание читателя к некоторым смысловым константам скрытого «сюжета» книги. «Сюжет* этот — о музыке: о ее природе и о ее восприятии, о ее источниках в окружающем мире, о ее реализации в искусстве исполнителей, о ее понимании массовым слушателем, наконец, о возможности нового пути ее изучения.

Вот основные тезисы — вехи этого «сюжета*:

1) По убеждению Стравинского, музыка более, чем какое-либо другое искусство, способна предоставить слушателю возможность непосредственного соприкосновения с субстанцией времени- Восприятие музыкального произведения слушателем — это всегда погружение и ***пребывание*** в объективном онтологическом времени, даже если слушатель находится во власти субъективного впечатления от изображенного композитором времени-процесса. ***Время-пребывание***, в отличие от ***времени-процесса***, может быть воспринято и осознано слушателем только в границах четко организованного звукового пространства, другими словами, «определенного построения*, о чем говорит Стравинский. «Именно это построение, — утверждает он, — этот достигнутый порядок вызывает в нас эмоцию совершенно особого характера, не имеющего ничего общего с нашими обычными ощущениями и реакциями на впечатления повседневной жизни*. Речь в данном случае идет об ***эмоции***

***эстетического удовлетворения,*** что, разумеется, присуще искусству вообще. Но нигде кроме музыки (разве что в архитектуре) это эстетическое удовлетворение не бывает так тесно и непосредственно связано с выстраиванием художественной формы. «В стиле Стравинского, — замечает Савенко, — сама конструкция становится… смыслом высказывания» ***(Савенко,*** с. 150).

Таким выглядит специфическое и единственно возможное, по мнению автора «Хроники», «эстетическое (то есть чувственно-восприни-маемое) отношение музыкального искусства к действительности» (если воспользоваться известным выражением Чернышевского).

2) Источники музыкальных идей, считает Стравинский, не стоит искать в реалиях внему-зыкальной действительности. Композитор черпает их в ***музыке*** окружающего мира. Надо только уметь расслышать ее, например, в торжественном строе «окаменевшей» латыни ***(Царь Эдип),*** или в переменчивых ритмических мотивах русского народного стиха (***Прибаутки***), или вообще в особой эмоционально-звуковой структуре любого языка, что у самого Стравинского заметнее в поздних сочинениях.

Своя музыка живет и в голосе каждого музыкального инструмента. В ранних балетах композитора занимала возможность театрализации инструментальных тембров. Партитура ***Петруш-ки*** например, буквально переполнена голосами тембров-персонажей, тембров-характеров, изображающих чувства, жесты и даже речь живых персонажей спектакля. Таковы кларнетные «стенания* Петрушки из 2-й картины или шутливая «перебранка* тромбонов и тубы с гобоями («ба~ лагурство козы со свиньей*) в сцене ряженых из финала балета. В то время, когда задумывалась «Хроника*, композитора интересовали уже не «подражательные* способности инструментов, а их собственный «неподражаемый* голос. К примеру, кларнет в ***Трех пьесах для кларнета соло*** — это не тембр-характер, подобно кларнету в ***Петрушке***, а своего рода «лирический герой*, который обращается к слушателю на своем собственном «языке*. Кларнет сам по себе, как и любой музыкальный инструмент или группа инструментов, «несет, — по выражению Стравинского, — заряд эмоциональности*, объективно присущий его выразительным средствам: звуковой палитре его тембра, связанной со звучанием разных регистров, типам музыкального движения, связанным в том числе с характером звукоизвлечения.

Музыкальная идея может быть подсказана композитору особенностями аппликатуры данного инструмента, как это

происходило, по словам Стравинского, с ним самим во время сочинения ***Piano Rag-Music.*** «Особенно воодушевляло меня то, — вспоминал композитор, — что различные ритмические эпизоды пьесы были мне подсказаны самими пальцами,* Не следует презирать пальцы: они являются сильными вдохновителями, часто пробуждая в нас подсознательные мысли, которые иначе, может быть, остались бы нераскрытыми».

Наконец, композитор может почерпнуть идею своего произведения в музыке, созданной другими композиторами. Стравинский показал это на собственном примере. Открывая новые стороны в музыке Перголези и Чайковского, он создал на их основе собственные оригинальные сочинения (***Пульчинелла***, ***Поцелуй феи).***

3) С той же настойчивостью, с какою Стравинский защищает музыку от попыток внему-зыкального ее истолкования теми, кто о ней пишет, он стремится защитить музыкальные сочинения (в первую очередь свои собственные) от произвольных трактовок тех, кто их исполняет. По его мнению, задача музыканта-исполнителя, какой бы яркой и темпераментной ни была его творческая личность, — не самовыражение, не навязывание исполняемому произведению собственной сколь угодно оригинальной концепции, а добросовестное, скрупулезное следование авторскому тексту. В этом видится Стравинскому единственно правильный путь донести до слушателя замысел композитора, что является конечной целью всякого исполнения. «Музыку следует исполнять, а не интерпретировать», — утверждает Стравинский, не один раз варьируя эту мысль на страницах «Хроники», причем само понятие интерпретации приобретает под его пером одиозный характер. В более поздних по времени диалогах с Крафтом высказывания на ту же тему доведены им, порой, до предела полемической заостренности. Идеальным исполнителем, по словам композитора, следует считать звона* ря: у него просто нет возможности «интерпретировать» колокольный звон. Идеальным дирижером, по той же причине, следует признать капельмейстера военного оркестра, который четко отбивает такт, не имея возможности изменять как ему вздумается темпо-ритм исполняемой пьесы.

Непозволительными отступлениями от авторского текста (особенно достается дирижерам, имена которых, впрочем, не называются) Стравинский считает произвольное изменение темпа, упрощение ритмических структур, неоправданное форсирование звучности, чаще всего с целью скрыть огрехи исполнения. Подобный «произвол* губителен прежде всего для его произведений, в которых так велик содержательный смысл

открытых композитором новых ритмических форм, когда образом становится сам тип ритмического движения. Все это может создать у слушателей превратное представление о ранее не слышанном сочинении.

Не стоит, однако, думать, что Стравинский отстаивает принцип буквалистски-точного воспроизведения нотного текста. Прежде всего, он требует неукоснительного следования указанному в нотах темпу, причем почти полностью отказывается от словесных темповых определений (они могут быть «интерпретированы»), предлагая исполнителям руководствоваться точными цифровыми указаниями метронома. Чрезвычайно придирчив он и к неточному исполнению ритмических групп. Что же касается фразировки, звукового баланса и шкалы динамических оттенков, то их надлежит найти самому исполнителю, опираясь на верное понимание стиля и духа произведения. Это и будет той интерпретацией, которой следует ждать от исполнителя.

Младший сын композитора Святослав Сулима вспоминает эпизод, когда Стравинский упрекнул исполнителей его ***Концерта для двух фортепиано*** в том, что они «играли только ноты и не знали, что с ними делать», добавив, что, «хотя в партитуре есть лишь отдельные указания», пианисты «должны были быть сообразительнее» ***(Статьи и воспоминания***, с. 353). Одаренному дирижеру* досконально изучившему партитуру, сами музыкальные структуры и их соотношения в процессе выстраивания музыкальной формы подскажут правильную фразировку и динамику. Сам композитор, по свидетельству его сына-пианиста, играл, «вкладывая» в исполнение «гораздо больше, чем напечатано» в нотах. «У него было очень тонкое и изысканное туше. Вообще, его манера не была сухой, бесстрастной и отчужденной, как, видимо, хотелось бы утверждать многим» ***(Там же,*** с. 352–353). В интервью 1946 года, как бы подытоживая свои мысли о задачах музыканта-исполнителя, композитор сказал: «Трудно дать определение идеального исполнителя музыки. Он обязан обладать безошибочным вкусом не только в выборе исполнительских средств, но и в определении их границ. Прегрешения против духа произведения всегда начинаются с греха против его буквы» (***Интервью***, с. 143).

4) Исполнение музыкального произведения обращено к слушателям и рассчитано на их ответную реакцию. Вопрос в том, ***как*** слушает, слышит и понимает музыку публика, заполняющая концертные залы. На этот счет у Стравинского мало иллюзий. Претензий к слушателям у него ничуть не меньше, чем к

исполнителям. Он убежден, что люди в своем большинстве «ищут в музыке не то, что составляет ее сущность*. Одни ищут в ней то, что созвучно их собственным чувствам и переживаниям по поводу вещей и явлений, которые на самом деле находятся за пределами звучащей музыки. Другие любят слушать музыку ради образных аналогий и эмоциональных ассоциаций, которые рождаются в их воображении под влиянием тех или иных звучаний. Третьи находят в музыке убежище от повседневных забот и возможность предаться мечтательному настроению, чаще всего никак не связанному с исполняемым произведением. Подобное потребительское отношение к музыке имеет в своей основе пассивность слушательского восприятия. Здесь кроется причина обычного неприятия и непонимания публикой новых, не слышанных ранее, произведений современной музыки.

Большая часть посетителей концертов, по мнению Стравинского, привыкла получать удовольствие от полюбившихся мелодий, знакомых ритмов и гармонических сочетаний, полагая, что таким образом выражается любовь и понимание музыки. Между тем, «слышать известные комбинации звуков и бессознательно привыкнуть к ним, — замечает композитор, — вовсе не то же самое, что воспринять и понять их*: для истинного понимания музыки от слушателя требуется «действенное усилие* воли и слуха. Оно необходимо для того, чтобы воспринять и оценить композиторскую мысль и суметь проследить за ее развитием в процессе становления музыкальной формы. При этом слушателю надлежит сосредоточить внимание именно на новых элементах музыкального языка. Приучаясь слушать музыку таким образом, он «как бы воспроизводит сам акт сочинения» пьесы и оказывается способным воспринять ее «новый музыкальный стиль» ***(Интервью,*** с. 406).

Слуховым впечатлениям, по мнению Стравинского, очень помогает и «зрительное восприятие жеста и всех движений тела, из которых возникает музыка… Следить за движениями, которые, как например, движения рук литавриста, скрипача, тромбониста… вызваны исключительно требованиями самой музыки» интересно и полезно, поскольку позволяет слушателю-зрителю «охватить музыку во всей полноте». Это и значит, выражаясь словами автора «Хроники», «слушать музыку ради нее самой». Тогда, пишет он, «наслаждение» от звучащей музыки станет для слушателей «более возвышенным и полным», и они начнут «действительно понимать внутреннюю сущность этого искусства». Разумеется, для этого необходим определенный уровень музыкальной подготовки, которого можно достичь, обучаясь игре на каком-нибудь инструменте и знакомясь с

литературой о музыке.

5) Пожалуй, самые серьезные претензии автор «Хроники» предъявляет к пишущим о музыке. У него не вызывают доверия суждения признанных знатоков творчества композиторов-классиков, которые, «сталкиваясь с произведениями современного искусства, либо остаются к ним уныло равнодушными, либо выбирают из них все посредственное, одни только общие места». Для критиков, считает Стравинский, умение добросовестно оценить достоинства и недостатки именно современных произведений есть верный показатель профессионального понимания музыки, к какой бы эпохе она ни принадлежала. В этой связи композитор высказывает интересную, хотя и небесспорную мысль, что «даже с педагогической точки зрения было бы благоразумнее начинать всякое обучение с современности и лишь после этого возвращаться к истокам истории*.

И композиторы, и слушатели, живущие в современную эпоху, не могут не ощущать на себе ее воздействия. Следовательно, им надо отдавать себе отчет в новых идеях и тенденциях, которые она выдвигает. Поэтому в авторской декларации о «сознательном служении истине сегодняшнего дня», которой заканчивается книга, можно расслышать и призыв к читателям — потенциальным слушателям музыки Стравинского:

*Не отворачивайтесь от современной музыки только потому, что она еще не освоена вашим слухом и кажется вам сложной и непонятной. Не ленитесь преодолевать инерцию слуха, делайте «действенное усилие», чтобы внимательнее вслушаться в еще незнакомые стороны языка современной музыки. Тогда вам откроется логика и красота ее новых звуковых форм, и вы почувствуете в них дыхание времени, в котором вы живете.*

*И. Вершинина*

# Приложения

## *Приложение I*

### *Хронологический указатель произведений И.Ф. Стравинского**

### *1903–1905*

СОНАТА fis-mol! для фортепиано в 4-х частях: I ч. Allegro; II ч. Vivo; III ч. Andante; IV ч. Allegro, Июнь 1903 г., Павловка — январь 1905 г., Петербург. ***Посвящение.*** «Посвящается Н.И. Рихтеру: Посвящаю моему дорогому другу, чудному пианисту и редкому музыканту. Горячо любящий и преданный ему автор». ***1-е исполнение:*** 9/22 февраля 1905 г., Петербург, на квартире у Н.А. Римского-Корсакова, исполнитель Н.И. Рихтер. ***1-е издание:*** «Faber music», 1974 г. — 52–53.

### *1905–1907*

СИМФОНИЯ Es-dur для большого симфонического оркестра в 4‘Х частях ор. 1. 1 ч. Allegro moderato; II ч. Scherzo. Allegretto; HI ч. Largo; IV ч. Finale, Allegro molto. Июнь 1905 г., Устилуг— конец 1907 г., Петербург ***Посвящение:*** «Дорогому учителю моему Николаю Андреевичу Римскому-Корсакову». ***1-е исполнение:*** закрытое —16/29 апреля 1907 г., СПб., зал Придворного собрания, Придворный симфонический оркестр под управлением Г. Варлиха (Scherzo и Largo); публичное — 22 января / 4 февраля 1908 г., там же, в том же исполнении (вся симфония). ***1-е издание:*** Юр-генсон, 1914 г. (партитура, оркестровые голоса) — 51, 53, 63, 108, 109, 110, 135, 336,371.

«ФАВН И ПАСТУШКА». Сюита для голоса (меццо-сопрано) и симфонического оркестра в 3-х частях

# Составлен И.Я. Вершининой. В Указатель включены только те произведения, которые упоминаются И.Ф. Стравинским в тексте «Хроники».

ор. 2.1 ч. «Пастушка»; II ч. «Фавн»; III ч. «Река». Стихи А.С. Пушкина. Иматра — СПб., 1906 г ***Посвящение:*** «Посвящается жене моей Екатерине Гавриловне Стравинской». ***1-е исполнение:*** закрытое— 14/27 апреля 1907 г., СПб., зал Придворного

собрания, Императорский придворный оркестр под управлением Г. Варлихац солистка Е. Петренко; публичное — 22 января / 4 февраля 1908 г., там же, в том же исполнении. ***1-е издание:*** М.П. Беляев, 1908 г (клавир), 1913 г. (партитура) —63, 109, ПО,

## *1907–1908*

ДВЕ ПЕСНИ НА СТИХИ С. ГОРОДЕЦКОГО для голоса (меццо-сопрано) и фортепиано ор. 6. на стихи из книги «Ярь. Стихи лирические и лироэпические» (СПб., 1907).

I. «Весна (монастырская)». Июнь 1907 г., Устилуг, ***Посвящение:*** «ЕлизаветеФедоровне Петренко». ***Неисполнение:*** 27 декабря 1907 / 9 января 1908 г., СПб., зал Петербургской музыкальной школы, солистка Е. Петренко, партия фортепиано — М. Иованович. II. «Росянка (хлыстовская)». Август 1908 п, Устилуг. ***Посвящение:*** «Сергею Городецкому». ***1-е исполнение*** (в составе всего цикла) 10/23 апреля 1910 г., СПб., редакция журнала «Аполлон», солистка Е. Петренко, партия фортепиано

— автор. ***1-е издание:*** Юргенсон, 1910 г. — 64, 110.

ПАСТОРАЛЬ. Песенка без слов. Для голоса (меццо-сопрано) и фортепиано. 29 октября / 11 ноября 1907 г., СПб. ***Посвящение:*** «Г-же Надежде Римской-Корсаковой». ***1-е исполнение:*** 27 декабря 1907 г. / 9 января 1908 г. СПб., зал Петербургской музыкальной школы, солистка Е. Петренко, партия фортепиано — М. Иованович. ***1-е издание:*** Юргенсон, 1910 г. — 64, 110, 256.

ФАНТАСТИЧЕСКОЕ СКЕРЦО для большого симфонического оркестра ор. 3. Con moto. (Первоначальное название «Пчёлы», возникшее под впечатлением книги М. Метерлинка «Жизнь пчёл», было снято автором еще до первого публичного исполнения.) Май 1907 г., Устилуг — апрель 1908 г, СПб. ***Посвящение:*** «Посвящается большому артисту Александру Ильичу Зилоти». ***1-е исполнение:*** 24 января / 6 февраля 1909 г., СПб., зал Дворянского собрания, оркестр Императорской русской оперы под управлением А. Зилоти. ***1-е издание:*** Юргенсон, 1909 г. (партитура, оркестровые голоса), 1917 г. (фортепианное переложен ниеГ. Гровле) — 63,66, 111, 112, 114,336,371.

«ФЕЙЕРВЕРК», Фантазия для большого симфонического оркестра ор. 4. Con fuoco. Июнь 1908 г, Устилуг (в мае 1909 г. сделана новая оркестровая редакция). ***Посвящение:*** «Надежде и Максимилиану Штейнбер-гам» (свадебный подарок Стравинского). ***1-е исполнение:*** 9/21 января 1910 г., СПб., зал Дворянского собрания, оркестр Императорской русской оперы под управлением А. Зилоти. ***1-е издание:*** Schott, 1910 г.

(партитура и оркестровые голоса) — 65, 66, 110, 111, 112, 113, 114, 156, 157, 171,256, 306,371.

ПОГРЕБАЛЬНАЯ ПЕСНЬ для большого симфонического оркестра ор. 5 памяти Н.А. Римского-Корсакова. Июнь

— июль 1908 г., Устилуг. ***1-е исполнение:*** 17/30 января 1909 г… СПб., Большой зал консерватории, оркестр гр. Шереметева под управлением Ф. Блуменфельда. ***Не издана,*** рукопись утеряна — 56, 65, 111.

## *1909–1910*

Ф. ШОПЕН. НОКТЮРН As-dur op. 32; БЛЕСТЯЩИЙ ВАЛЬС Es-dur op. 18. Инструментовка И. Стравинского для балета «Сильфиды». Весна 1909 г., СПб.(?). ***1-е исполнение:*** Париж, 4 июня 1909 г., премьера балета «Сильфиды» на сцене театра Шатле. ***1-е издание:*** «Boosey & Hawkes», 1997 г. (Блестящий вальс). Ноктюрн As-dur ***не издан*** — 67, 112.

«СОЛОВЕЙ». Лирическая сказка. Либретто С. Митусова и И. Стравинского по мотивам сказки Х.К. Андерсена. ***I действие:*** действующие лица — Соловей (сопрано), Кухарочка (сопрано), Рыбак (тенор). Лето

1909 г, Устилуг —44, 59, 63, 67, 105–106, 132.

«ЖАР-ПТИЦА». Балет-сказка в 2-х картинах. Вступление.

***I картина:*** Заколдованный сад Кащея. Появление Жар-птицы, преследуемой Иваном-царевичем. Пляс Жар-птицы. Пленение Жар-птицы Иваном-цареви-чем. Мольбы Жар-птицы. Игра царевен золотыми яблочками. Внезапное появление Ивана-царевича. Хоровод царевен. Наступление утра. Волшебные перезвоны, появление чудищ — слуг Кащеевых и пленение царевен. Пляска Кащеевых слуг под чарами Жар-птицы. Поганый пляс Кащеева царства. Колыбельная Жар-птицы. ***II картина:*** Исчезновение Кащеева царства, оживление окаменевших воинов. Всеобщее ликование.

Ноябрь 1909 г., Любенск — май 1910 г., СПб. ***Посвящение:*** «Дорогому другу» [Андрею Николаевичу Римскому-Корсакову]. ***1-е исполнение:*** 25 июня (нов. ст.) 1910 г., Париж, «Гранд-Опера», хореограф М. Фокин, декорации А. Головина, костюмы А. Головина и Л. Бакста, дирижер Г. Пьерне. ***1-е издание:*** Юргенсон, 1911 г. (клавир), 1912 г. (партитура и оркестровые голоса) — 57, 58, 67, 71, 73–75, 82, 94, 95, 100, 111, 112, 114, 115, 118, 119, 121, 127, 131, 145, 146, 152, 156, 157, 168, 169, 185, 284, 306, 307, 330, 333, 372, 374, 380, 384, 385, 386.

ДВА СТИХОТВОРЕНИЯ П. ВЕРЛЕНА для голоса (баритон) и

фортепиано в переводе С. Митусова, ор. 9.

I. «Душу сковали» (на стихи из цикла «Мудрость»);

II. «Где в лунном свете» (из цикла «Добрая песенка»). Июль 1910 г., Ла Боль. ***Посвящение:*** «Моему брату

Гурию Стравинскому». ***1-е исполнение:*** 13/26 января

1911 г., СПб., зал Реформатского училища, солист Г. Боссе. ***I-е издание:*** Юргенсон, 1911 г — 59, 76, 119, 365,

## *1910–1911*

«ПЕТРУШКА». Потешные сцены в 4-х картинах.

I. Народные гуляния на масленой; II. У Петрушки;

III. У Арапа; IV. Народные гуляния на масленой (под вечер). Август 1910 г., Лозанна — май 1911 г., Рим. ***Посвящение:*** «Александру Бенуа». ***1-е исполнение:*** 13 мая 1911 г., Париж, театр «Шатле», хореограф М. Фокин, декорации и костюмы А. Бенуа, дирижер П. Монтё. ***1-е издание:*** Юргенсон, 1911 г. (клавир),

1912 г. (партитура и оркестровые голоса) — 58, 75, 77,78,79,81,82, 83,86,94, 95,96, 107, 117, 119, 120, 121, 123, 128, 129, 133, 152, 158, 168, 169, 214, 252, 279, 282, 286, 288, 291, 303, 307, 308, 329, 330, 332, 333, 336, 371, 374, 380, 381, 384, 385, 386, 394.

ДВА СТИХОТВОРЕНИЯ К. БАЛЬМОНТА для высокого голоса и фортепиано (на стихи из авторского сборника «Зеленый вертоград. Слова поцелуйные». СПб., 1909). I. «Незабудочка-цветочек»; II. «Голубь». Лето

1911 г., Устилуг ***Посвящение:*** «Моей матери» (I); «Людмиле Гавриловне Белянкиной» (II). ***1-е исполнение:*** 28 ноября / 11 декабря 1912 г, СПб., Малый зал консерватории, солистка А. Сандра-Беллинг, партия фортепиано — Э. Беллинг. ***1-е издание:*** Российское музыкальное издательство, 1912 г. — 83,122.

СЮИТА ИЗ БАЛЕТА «ЖАР-ПТИЦА» (1-й вариант) для большого симфонического оркестра. I. Вступление. Заколдованный сад Кащея и пляс Жар-птицы;

II. Мольбы плененной Жар-птицы (Pas de deux Жар-птицы и Ивана-Царевича); III. Игра царевен золотыми яблочками; IV. Хоровод царевен; V. Поганый пляс

Кащеева царства. Осень 1910 г. ***1-е исполнение:*** 23 октября / 5 ноября 1910 г., Петербург, зал Дворянского собрания, оркестр Императорской русской оперы (?), дирижер А. Зилоти. ***1~е издание:*** Юргенсон,

1912 г. — 135, 146, 185, 201, 336.

«ЗВЕЗДОЛИКИЙ» («Радение белых голубей»). Кантата для мужского хора и большого симфонического оркестра на стихи из книги К. Бальмонта «Зеленый вертоград». 18 сентября — 1 октября 1911 г, Устилуг (клавир); 25 июля — 7 августа 1912 г., Устилуг (партитура). ***Посвящение:*** «Клоду Дебюсси — Игорь Стравинский». ***1-е исполнение:*** 19 апреля 1939 г., Брюссельское радио, хор и оркестр под управлением Ф. Андре. ***I-е издание:*** Юргенсон, 1914 г. (партитура, оркестровые голоса и клавир) — 83, 122, 209, 225–226.

ТРИ СТИХОТВОРЕНИЯ ИЗ ЯПОНСКОЙ ЛИРИКИ. Вокальный цикл для голоса (сопрано), двух флейт, двух кларнетов, фортепиано, двух скрипок, альта и виолончели на стихи из книги «Японская лирика» (пер. А. Брандта, СПб., 1912). I. «Акахито». 19 октября

1912 г., Устилуг (клавир), 29 декабря 1912 г. (партитура); II. «Масацуме». 18 декабря 1912 г., Кларан (клавир), 21 декабря 1912 г. (партитура); III, «Цураюки». 22 января 1913 г., Кларан (клавир и партитура). В качестве заглавий частей цикла Стравинский воспользовался именами японских поэтов — авторов соответствующих стихотворений. ***Посвящение:*** «Морису Деляжу» (I). «Флорану Шмитту» (II), «Морису Равелю» (III). ***Ге исполнениеЛА*** января 1914 г., Париж, зал «Эрар», солистка Л. Никитина. ***1-е издание:*** Российское музыкальное издательство, 1913 г. (партитура, инструментальные партии, клавир) — 97–99, 129, 130, 283.

«ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ». Картины языческой Руси в двух частях: I. «Поцелуй земли»; II. «Великая жертва». Либретто Н. Рериха и И. Стравинского. Май — июнь

1910 г., Устилуг — Кларан (первые наброски); 4-17 ноября 1912 г., Кларан (закончен клавир); 8-29 марта

1913 г., Кларан (закончена партитура). *Посвящение:* «Николаю Константиновичу Рериху». *I-е исполнение:*

29 мая 1913 г., Париж, Театр Елисейских полей, хореограф В. Нижинский, декорации и костюмы Н. Рериха, дирижер П. Монтё. *1-е издание:* Российское музыкальное издательство, 1913 г. (авторский клавир для двух фортепиано), 1921 г. (партитура и оркестровые голоса) —58, 76, 77, 82, 83, 85, 86, 90–94, 97, 98, 100-ЮЗ, 107, 114, 117, 125–127, 130, 131, 132, 133, 134, 209, 211, 212, 215, 216, 225, 226, 251, 252, 282, 301,

303, 307, 308, 328, 332, 333, 338, 344, 380, 381, 385.

ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЙ ХОР ДЛЯ ОПЕРЫ М.П. МУСОРГСКОГО «ХОВАНЩИНА», сочиненный И. Стравинским на темы

Мусоргского и подлинные раскольничьи. Слова народные. Март — апрель 1913 г., Кларан. *Посвящение:* «Посвящаю Сергею Павловичу Дягилеву». *1-е исполнение* (в составе новой постановки «Хованщины»): 16 июня 1913 г., Париж, Театр Елисейских полей, постановка А. Санина, декорации и костюмы Ф. Федоровского, дирижер Э. Купер, /-е *издание:* Бессель, 1914 г. (авторское переложение для хора и фортепиано)98, 130, 132.

ТРИ ПЕСЕНКИ: ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ ЮНОШЕСКИХ ГОДОВ для голоса (меццо-сопрано) и фортепиано на русские народные тексты. I. «Сороченька»;

Н. «Ворона»; III. «Чичер-Ячер». Лето 1913 г, Устилуг— октябрь-ноябрь 1913 г., Кларан. *Посвящение:* «Сынку Светику» (I); «Дочке Микуше» (II); «Сынку Федику» (III). *1-е исполнение:* 23 апреля (ст. ст.) 1915 г., Петроград, Малый зал консерватории, солистка З. Лодий, партия фортепиано — И. Миклашевская. *1-е издание:* Российское музыкальное издательство, 1914 г. — 14, 105.

## *1914*

«СОЛОВЕЙ». Лирическая сказка в трех актах. Либретто С. Митусова и И. Стравинского по мотивам сказки Х.К. Андерсена. II и III действия. Июль 1913 г., Устилуг — конец марта 1914 г., Лейзен. Предполагавшееся *посвящение* С. С. *Митусову* не попало ни в изданный клавир, ни в партитуру по чисто техническим причинам. *1-е исполнение* (опера полностью): 26 мая 1914 г., Париж, «Гранд-Опера», постановка Б. Романова, декорации и костюмы А. Бенуа, дирижер П. Монтё. *1-е издание:* Российское музыкальное издательство, 1914 г. (авторский клавир), 1923 г. (партитура) — 44, 59, 105–107, 108, 132, 133, 135, 136, 155, 200, 256, 288, 291, 303, 308, 329, 333, 374.

ТРИ ЛЕГКИХ ПЬЕСЫ для фортепиано в 4 руки. Март — декабрь 1914 г., Шато д'О — Кларан. I. Марш, 9 декабря, Кларан; II. Вальс, 6 марта, Шато д'О;

III. Полька, 15 ноября, Кларан. *Посвящение:* «Альфреду Казелле» (I); «Эрику Сати» (II); «Сергею Дягилеву» (III). *1-е исполнение:* 22 апреля 1918 п, Лозанна, Зал консерватории, исполнители Н. Росси и Э. Ансерме. *1-е издание:* Ad. Henn, 1917 г — 141–142, 154, 155, 193,286.

ТРИ ПЬЕСЫ ДЛЯ СТРУННОГО КВАРТЕТА. Апрель — июль 1914 г., Лейзен — Сальван. 1. 26 апреля, Лейзен; II. 2 июля, Сальван; III. 25–26 июля, Сальван. *Посвящение:* «Эрнесту Ансерме». *1-е исполнение:* 1915 г., Женева. *Не изданы* — 108, 246, 358.

«ПРИБАУТКИ». Шуточные песенки для среднего голоса и восьми инструментов на русские народные тексты из собрания А.Н. Афанасьева «Русские народные сказки», т. III. Август — сентябрь 1914 г., Сальван — Кларан.

I. «Корнило». 18 августа, Сальван; II. «Наташка». 13 августа, Сальван; III. «Полковник». 29 августа, Сальван: IV. «Старец и заяц». 29 сентября, Кларан. *Посвящение:* «Моей жене» [Е.Г. Стравинской]. *1-е исполнение*. май

1919 г., зал «Гаво», Париж. *1-е издание:* Ad. Henn, 1917 г (партитура, инструментальные партии, клавир)

— 139, 149, 155, 166, 193, 256, 283, 393.

1915–1917

«КОЛЫБЕЛЬНЫЕ ПЕСНИ КОТА». Вокальная сюита для низкого женского голоса и трех кларнетов на русские народные тексты из собрания П.В. Киреевского (Песни, собранные П.В. Киреевским. Новая серия. Песни обрядовые. СПб., 1911, вып. 1.). Апрель — ноябрь

1915 г., Кларан — Морж. I. «Спи, кот», 11 сентября, Морж; II, «Кот на печи». 18 мая, Кларан; III. «Бай, бай», 18 апреля, Кларан; IV. «У кота, кота». 2 ноября. Морж. *Посвящение:* «Госпоже Наталии Гончаровой и господину Михаилу Ларионову». *1-е исполнение:* 6 июня 1919 г., Вена, Общество приватных исполнений. *1-е издание:* Ad. Henn, 1917 г — 14, 139, 149,

155, 166, 193.

«ПОДБЛЮДНЫЕ», Четыре русские крестьянские песни для женского хора (или ансамбля) без сопровождения, на народные тексты из собраний Сахарова, Снегирева и Киреевского (см.: *Вокальная музыка I,* комментарий на с, 295). 1914–1917 г.г., Кларан — Морж. I. «У Спаса в Чигисах». 22 октября 1916 г., Морж; И. «Овсень». 1 января 1917 г., Морж;

III. «Щука». 26 декабря 1914 г., Кларан; IV. «Пузише». январь 1915 г., Шато д'О, *1-е исполнение:* 1917 г..

Женева, Хор русской посольской церкви, дирижер

В. Кибальчич (регент). *1-е издание:* Schott, 1930 г. — 139, 154.

«БАЙКА ПРО ЛИСУ, ПЕТУХА, КОТА ДА БАРАНА». Веселое представление с пением и музыкой на русские народные тексты. Январь 1915 г., Шато д'О — сентябрь 1916 г., Морж. *Посвящение:* «Почтительнейше посвящается княгине Э. де Полиньяк», *1-е исполнение:* 18 мая 1922 г., Париж, «Гранд-Опера», постановка Б. Нижинской, художник М. Ларионов, дирижер Э. Ансерме. *1-е издание:* Schott, 1930 г. — 143, 144, 147–149, 153, 155, 166, 234, 235, 236, 251, 252, 307, 331,334, 340, 367.

ПЯТЬ ЛЕГКИХ ПЬЕС для фортепиано в четыре руки (с облегченной партией правой руки). Январь — апрель 1917 г.,

Морж. 1. «Andante». 7 января; II. «Эспаньола», 3 апреля; 111. «Балалайка». 6 февраля;

IV. «Неаполитана». 28 февраля; V. «Галоп». 21 февраля. *Посвящение:* «Госпоже Э. Эрразуриц». *1-е исполнение:* 22 апреля 1918 г, Лозанна, Зал консерватории, исполнители Н. Росси и Э. Ансерме. *1-е издание:* Ad. Henn, 1917 г — 154, 155, 193,201,214, 286.

ПЕСНЯ ВОЛЖСКИХ БУРЛАКОВ. Обработка русской народной песни «Эй, ухнем» для духовых и ударных инструментов. 8 апреля 1917 г., Рим. *1-е исполнение:* 9 апреля 1917 г., Рим, «Театро Костанци», дирижер Э. Ансерме. *1-е издание:* Chester, 1917 г. (партитура и оркестровые голоса) — 157, 256, 337,

«ПЕСНЬ СОЛОВЬЯ». Симфоническая поэма на материале II и III действий оперы «Соловей». Начало декабря

1916 г. — 4 апреля 1917 г. Морж. *1-е исполнение* (концертное): 6 декабря 1919 г., Женева, дирижер Э. Ансерме. Премьера балета «Песнь Соловья»: 2 февраля 1920 г., Париж, «Гранд-Опера», хореограф Л. Мясин, художник А. Матисс, дирижер Э. Ансерме. *1-е издание:* Российское музыкальное издательство, 1917 г (партитура, оркестровые голоса, клавир) — 155, 156, 170, 187, 188, 193–194, 202, 274, 283, 332, 371.

ЭТЮД ДЛЯ ПИАНОЛЫ. Лето 1917 г., Морж — 10 сентября 1917 г., Дьяблере. *Посвящение:* «Госпоже Э. Эр-разуриц». *1-е исполнение:* 13 октября 1921 г., Лондон, Эолиан-холл. *Не издан*— 161, 162.

«ТРИ ИСТОРИИ ДЛЯ ДЕТЕЙ» для голоса и фортепиано. Слова народные. 1915–1917 г.г., Морж. I. «Тилим-бом». 22 мая 1917 г.; II. «Гуси-лебеди». 21 июня

1917 г; III. «Медведь», сказка с песенкой. 30 декабря

1915 г. *Посвящение:* «Для моего младшего мальчика [Святослава]». *1-е исполнение не установлено. 1-е издание:* Chester, 1920 г — 154, 170, 256.

«КОЛЫБЕЛЬНАЯ МИКУШКЕ» для голоса и фортепиано на слова И. Стравинского во французском переводе Ш.Ф. Рамю. 10 декабря 1917 г., Морж. *Посвящение:* «Моей дочурке [старшей дочери Людмиле)». *1-е исполнение:* 9 декабря 1971 г., Москва, Всесоюзный Дом композиторов, Концерт памяти И.Ф. Стравинского, солистка Л. Давыдова, партия фортепиано — А. Любимов. *1-е издание:* приложение к книге «I. Stravinsky. Expositions and Developments» (London, 1962) — 170.

## *1918–1920*

РЕГТАЙМ для одиннадцати инструментов. Осень 1917 г.

— 10 ноября 1918 г. *Посвящение:* «Госпоже Э. Эрра-зуриц». *1-е исполнение:* 27 апреля 1920 г., Лондон, Эолиан-холл, дирижер А. Блисс. *1-е издание:* Издательство «La Sirene», Париж, 1919 г. — 184, 191,193, 200, 251,274, 283.

«СКАЗКА О БЕГЛОМ СОЛДАТЕ И ЧЁРТЕ, ЧИТАЕМАЯ, ИГРАЕМАЯ И ТАНЦУЕМАЯ» в двух частях. Либретто на французском языке Ш.Ф. Рамю по мотивам русских народных сказок из собрания А.Н. Афанасьева. 1918 г., Морж. *Посвящение:* «Вернеру Рейнхарту». *1-е исполнение:* 28 сентября 1918 г., Лозанна, Муниципальный театр, постановка Ж. и Л. Питоевых, художник Р. Обержонуа, дирижер Э. Ансерме. *1-е издание:* Chester, 1924 г. (партитура, оркестровые голоса, клавир)— 14, 134, 166, 177, 180, 182–183, 184, 186–188, 197–199, 200–202, 241–244, 254, 307, 331, 342, 358.

ТРИ ПЬЕСЫ ДЛЯ КЛАРНЕТА СОЛО. 1918 г., Морж.

I. 19 октября; II. 24 октября; III. 15 ноября. *Посвящение:* «Вернеру Рейнхарту». *1-е исполнение:* 8 ноября

1919 г., Лозанна, Зал консерватории, исполнитель Э. Аллегра. *1-е издание:* Chester, 1920 г. — 183, 193, 197,394.

ЧЕТЫРЕ РУССКИЕ ПЕСНИ для голоса (сопрано) и фортепиано на русские народные тексты из собраний И. Сахарова, П. Киреевского и Т. Рождественского — М. Успенского (см.: *Вокальная музыка I,* комментарий на с. 195). Декабрь 1918 г. — октябрь 1919 г., Морж. 1. «Селезень», хороводная. 28 октября 1918 г.;

II. «Запевная». 16 февраля 1919 г; III, «Подблюдная». 23 октября 1919 г.; IV. «Сектантская». 1 марта 1919 г. *Посвящение:* «Посвящается г-же Майе и г-ну Беле Строцци-Печич». *1-е исполнение: 1* февраля 1920 г., Париж, зал «Гаво», солистка Кубицкая. *1-е издание:* Chester, 1920 г. — 186, 201.

СЮИТА ИЗ БАЛЕТА «ЖАР-ПТИЦА» (второй вариант) для симфонического оркестра (двойного состава): I. Вступление. Заколдованный сад Кащея и пляс Жар-птицы; II. Хоровод царевен; III. Поганый пляс Каше-ева царства; IV. Колыбельная Жар-птицы; V. Финал: Вариации на тему русской народной песни «У ворот сосна раскачалася». Зима 1918 — весна 1919 гг., Морж. *1-е издание:* Schott, 1920 г. — 185, 200, 256,

300,332,371.

СЮИТА ИЗ «СКАЗКИ О СОЛДАТЕ» для кларнета, скрипки и фортепиано. I. Марш Солдата; 11. Скрипка Сол-дата; III. Маленький концерт; IV. Танго, Вальс, Рег-тайм; V. Танец Черта. 1918–1919 г,г. *I-е исполнение:* 8 ноября 1919 г., Лозанна, Зал консерватории, исполнители: Э. Аллегра (кларнет), Х. Порта

(скрипка), Х. Итурби (фортепиано). *1-е издание:* Chester, 1920 г. — 193,283,334.

PIANO-RAG-MUSIC для фортепиано. Завершена 28 июня 1919 г. в Морже. *Посвящение:* «Посвящается Артуру Рубинштейну». *1-е исполнение:* 8 ноября 1919 г., Лозанна, Зал консерватории, солист Х. Итурби. */-е издание:* Chester, 1920 г. — 191, 193, 251, 394.

«ПУЛЬЧИНЕЛЛА». Балет с пением в одном действии на темы Перголези. 25 сентября 1919 г. — 11 апреля 1920 г., Морж. *1-е исполнениеЛЪ* мая 1920 г, Париж, «Гранд-Опера», хореограф Л. Мясин, художник П. Пикассо, дирижер Э. Ансерме. *1-е издание:* Chester, 1920 г. (партитура и клавир) — 190. 191, 195, 204,

251, 274, 283, 307, 330, 333, 335, 358, 374, 395.

КОНЧЕРТИНО для струнного квартета. Завершено 24 сентября 1920 г. в Гарше. *Посвящение:* «Посвящается Флонзалей-квартету». *1-е исполнение:* 23 ноября 1920 г. Нью-Йорк, Флонзалей-квартет. *1-е издание:* Wilhelm Hansen (Копенгаген), 1923 г. — 207, 246.

СИМФОНИИ ДУХОВЫХ. Лето 1920 г., Карантек — 20 ноября 1920 г., Гарш. *Посвящение:* «Памяти Клода Ашиля Дебюсси». *1-е исполнение:* Юиюня 1921 г,

Лондон, Куинс-холл, дирижер С. Кусевицкий. *1-е издание:* Российское музыкальное издательство, 1926 г. (партитура, оркестровые голоса) — 208,209,210,216, 225, 228–229, 237, 247, 256, 370, 386, 387.

«TOMBEAU DE CLAUDE DEBUSSY» («Гробница Клода Дебюсси»), Траурный хорал для фортепиано (фортепианная версия финала Симфоний духовых). Декабрь 1920 г. *1-е издание:* «Revue musicale», Париж, декабрь 1920 г (специальный номер журнала, посвященный памяти К. Дебюсси) — 225.

## *1921–1923*

«ПЯТЬ ПАЛЬЦЕВ». Восемь очень легких пьес на пяти нотах для фортепиано. I. Andantino; II. Allegro;

III. Allegretto; IV. Larghetto; V. Moderato; VI. Lento; VII. Vivo; VIII. Pesante. Зима 1920–1921 г.г., Гарш. *1-е издание:* Chester, 1922 г — 210–211, 226.

ТРИ ФРАГМЕНТА ИЗ «ПЕТРУШКИ» для фортепиано.

I. «Русская»; II. «У Петрушки»; III. «Масленица». Лето 1921 г, Англе. *Посвящение:* «Артуру Рубинштейну». *1-е исполнение:*26

декабря 1922 г, Париж, исполнитель Ж* Вьенер. *1-е издание:* Российское музыкальное издательство, 1922 г. — 222, 232.

П.И. ЧАЙКОВСКИЙ. БАЛЕТ «СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА», И ДЕЙСТВИЕ, ВАРИАЦИЯ АВРОРЫ (№ 15) и АНТРАКТ (№ 18). Инструментовка И. Стравинского по авторскому клавиру. Сентябрь — октябрь 1921 г. *1-е исполнение* (в составе спектакля «Спящая красавица»): 2 ноября 1921 г., Лондон, театр «Альгамбра», хореография М. Петипа, восстановленная Н. Сергеевым, с добавленными номерами, поставленными Б. Нижинской, декорации и костюмы Л. Бакста, дирижеры Г. Фительберг и Ю. Гуссенс. *1-е издание* номеров, инструментованных Стравинским: Boosey & Hawkes, 1979 г. — 218, 222, 229–230.

ТРАНСКРИПЦИИ ДЛЯ МЕХАНИЧЕСКОГО РОЯЛЯ «ПЛЕЙЕЛА»: «Пульчинелла», «Весна священная», Piano-Rag-Music, Регтайм для одиннадцати инструментов. Зима 1921 г., Париж — 233,251.

«МАВРА». Опера-буфф в одном действии. Либретто Б. Кохно по мотивам поэмы Пушкина «Домик в Коломне». Действующие лица: Параша (сопрано), Соседка (меццо-сопрано), Мать (контральто), Гусар (Мавра) (тенор). Конец июля 1921 г., Англе — 7 марта 1922 г., Биарриц. *Посвящение* «Памяти Пушкина, Глинки и Чайковского». 7-е *исполнение* (концертное): 29 мая 1922 г. (в фортепианном сопровождении автора), Париж, Зал гостиницы «Континенталь», антреприза Дягилева. *Сценическая премьера:* 3 июня 1922 г., Париж, «Гранд-Опера», антреприза Дягилева, постановка Б. Нижинской, художник Л. Сюрваж, дирижер Г. Фительберг. *1-е издание:* Российское музыкальное издательство, 1925 г. (партитура, оркестровые голоса, авторский клавир) —221, 222, 232, 233, 234, 235, 236–237, 246. 247, 252, 253, 256, 286, 303, 308, 372, 374, 386.

АРИЯ ПАРАШИ из оперы «Мавра» для сопрано и фортепиано. 1921–1922 г.г. *Издано* Российским музыкальным издательством — 374.

СЮИТА ИЗ БАЛЕТА «ПУЛЬЧИНЕЛЛА» для малого симфонического оркестра. I. Синфония; II. Серената;

III. [1] Скерцино, [2] Allegro, [3] Andantino;

IV. Тарантелла; V. Токката; VI. Гавот; VII. Менуэт и Финал. Около 1922 г. *1-е исполнение:* декабрь 1922 г, Париж, дирижер Э. Ансерме. *1-е издание:* Российское музыкальное издательство, 1924 г. (партитура)— 246, 256,332,377.

«СВАДЕБКА». Русские хореографические сцены с пением и музыкой на народные тексты из собрания П. Киреевского в двух частях. Для солистов, хора, четырех роялей и шести групп ударных инструментов. *Часть I:* I-я картина «Коса»; 2-я картина

«У жениха»; 3-я картина «Проводы невесты». *Часть II:* «Красный стол». Осень 1914 г., Кларан — 4 апреля 1917 г., Гарш (1-я версия для солистов, хора и симфонического оркестра). 1919 г. (2-я версия, оркестрованы 1-я и 2-я картины). 1921 г., Гарш — бапреля 1923 г, Монако (окончательная редакция). *Посвящение:* «Сергею Дягилеву». *1-е исполнение:* 13 июня 1923 г., Париж, «Театр де ла Гэте-Лирик», хореограф Б. Нижинская, художник Н. Гончарова, дирижер Э. Ансерме. *1-е издание:* Chester, 1922 (клавир)— 134,136, 139,143–145, 148, 156, 161, 167, 238–243, 245, 251, 253, 254, 256, 261, 307, 308, 310, 319, 328, 333, 336, 365, 369, 380.

ОКТЕТ ДЛЯ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ в трех частях. I. Синфония; И. Тема с вариациями; III. Финал. 16 августа 1922 г, Биарриц— 20 мая 1923 г, Париж. *Посвящение:* «Вере де Боссе» (в опубликованной партитуре отсутствует). *1-е исполнение:* 18 октября

1923 г., Париж, «Гранд-Опера», дирижер — автор. *1-е издание:* Российское музыкальное издательство,

1924 г — 229, 237, 238, 245–246, 255–256, 261, 268, 283, 342, 386.

## *1924–1928*

КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО И ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ в трех частях. I. Largo — Allegro — Doppio movimento; IL Largo; III. Allegro. Осень 1923 г., Биарриц — 21 апреля 1924 г., Биарриц. *Посвящение:* «Госпоже Наталии Кусевицкой». *1-е исполнение: 22* мая 1924 г., Париж, «Гранд-Опера», солист автор, дирижере. Кусевицкий, *1-е издание:* Российское музыкальное издательство, 1924 г (партитура, оркестровые голоса, авторское переложение для 2-х фортепиано) — 238, 243, 251, 258–261, 268, 271, 272, 274, 278, 280, 281, 283, 285, 286, 291, 306, 328, 333, 335, 343–345, 366, 368, 369, 384, 386, 387, 390.

СОНАТА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО в трех частях. 1924 г.

I. 21 августа, Биарриц; П. Adagietto. 6 октября, Ницца; III. 24 октября, Ницца. *Посвящение:* «Посвящается княгине Эдмон де Полиньяк». *1-е исполнение:* 8 сентября 1925 г., Венеция, «Театро де ла Фениче», исполнитель — автор. *1-е издание:* Российское музыкальное издательство, 1925 г. — 243,251,261,268, 276, 342, 348.

СЮИТА ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО (на материале балета «Пульчинелла»). I. Интродукция;

II. Серената; III. Тарантелла; IV. Гавот и две вариации;

V. Менуэт и Финал. 24 августа 1925 г., Ницца. *Посвящение:*

«Павлу Коханьскому». *1-е исполнение:* 25 ноября 1925 г., Франкфурт-на-Майне, исполнители

А. Мооди (скрипка) и автор. *1-е издание:* Российское музыкальное издательство, 1926 г. — 278, 286.

СЕРЕНАДА В ТОНЕ ЛЯ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО, в четырех частях: I. Гимн; II. Романс; III. Рондолетто; IV. Каденция-финал. Апрель — осень 1925 г., Ницца. *Посвящение:* «Моей жене [Е.Г. Стравинской]». *1-е исполнение:* 24 ноября 1925 г., Франкфурт-на-Майне, солист — автор, *1-е издание:* Российское музыкальное издательство, 1926 г. — 274, 275, 276, 286, 342.

«ЦАРЬ ЭДИП». Опера-оратория в двух действиях для солистов, хора, чтеца и симфонического оркестра. Либретто Ж. Кокто (по Софоклу) в латинском переводе Ж. -Даниелу. 11 января 1926 г., Ницца— 14 марта 1927 г, Париж. *1-е исполнение* (концертное): 30 мая 1927 г., Париж, Театр Сары Бернар, антрепризa Дягилева, дирижер — автор. *Сценическая премьера*: 23 февраля 1928 г., Вена, «Штаатс-Опер», дирижерФ. Шальк. *1-е издание:* Российское музыкальное издательство, 1927 г (партитура, оркестровые голоса, клавир) — 243, 251, 285, 287, 292, 293, 294, 295, 327, 302–303,

304, 306, 307, 308, 330, 333, 342, 365, 368, 393.

«АПОЛЛОН МУСАГЕТ». Балет в двух картинах для струнного оркестра. 16 июля 1927 г — 20 января 1928 г., Ницца. *1-е исполнение:* 27 апреля 1928 г., Вашингтон, зал Библиотеки Конгресса, хореограф А. Больм, художник Н. Ремизов, Филадельфийский симфонический оркестр, дирижер Г. Киндлер. *1-е издание:* Российское музыкальное издательство, 1928 г (партитура, оркестровые голоса, клавир) — 296–297, 300, 307, 308–312, 314, 316, 334, 336, 337, 343, 344, 368, 369, 371.

«ПОЦЕЛУЙ ФЕИ». Балет-аллегория в четырех сценах. I. Пролог: Колыбельная в бурю; II. Сельский праздник; III. У мельницы; IV. Эпилог: Колыбельная вечной обители. Апрель — 17 октября 1928 г., Ницца. *Посвящение:* «Посвящаю этот балет памяти Петра Ильича Чайковского. Балет имеет аллегорический смысл — ведь Муза Чайковского сродни этой фее. Подобно фее, Муза отметила Чайковского своим поцелуем, печать которого лежит на всех творениях великого художника». *1-е исполнение: 21* ноября 1928 г., Париж, «Гранд-Опера», Балет Иды Рубинштейн, хореограф Б. Нижинская, художник А. Бенуа, дирижер автор. *1-е издание:* Российское музыкальное издательство, 1929 г. (партитура, оркестровые голоса, клавир)

— 307, 314, 318. 319–321, 335, 336, 343, 368, 395.

«МАДРИД». Оркестровая версия Этюда для пианолы. Октябрь 1928 г *1-е исполнение:* 16 ноября 1928 г., Париж, дирижер — автор

— 161,336–337.

ЧЕТЫРЕ ЭТЮДА ДЛЯ ОРКЕСТРА (оркестровые версии Трех пьес для струнного квартета и Этюда для пианолы): I. «Танец»; II. «Эксцентрик»; III, «Песнопение»; IV. «Мадрид». Октябрь 1928 г… Морж.

*1-е исполнение: 1* ноября 1930 г., Берлин, дирижер

Э. Ансерме. *1-е издание:* Российское музыкальное из* дательство, 1930 г (партитура, оркестровые голоса)

— 162, 372.

1929–1932

КАПРИЧЧИО для фортепиано с оркестром в трех частях. Сентябрь — ноябрь 1929 п L Presto. 26 октября, Ницца; II. Andante rapsodica. 13 сентября, Эшарвин;

III. Allegro-capriccioso. 9 ноября, Эшарвин. *1-е исполнение:* 6 декабря 1929 г., Париж, зал «Плейель», Парижский симфонический оркестр, солист автор, дирижер Э. Ансерме. *1-е издание:* Российское музыкальное издательство, 1930 г. (партитура, авторское переложение для 2-х роялей) — 306, 341, 344–345, 352, 353, 357, 366, 371, 372, 376, 377, 384.

ТРИ ПЕСЕНКИ: ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ ЮНОШЕСКИХ ГОДОВ для голоса и малого симфонического оркестра. Слова народные. Декабрь 1929 — январь 1930 г.г.

I. «Сороченька». 25–26 декабря; И. «Ворона». 29 декабря; III. «Чичер-Ячер». 4 января. *1-е издание:* Российское музыкальное издательство, 1933 г. — 105.

СИМФОНИЯ ПСАЛМОВ для мужского хора, хора мальчиков и симфонического оркестра в трех частях на тексты из Псалтыри. I. Псалом 38 (39), стихи 13, 14; И. Псалом 39 (40), стихи 2,3,4; III. Псалом 150 (весь). Январь — август 1930 г., Ницца — Эшарвин. *Посвящение:* «Эта симфония сочинена во славу Бога и посвящена Бостонскому симфоническому оркестру по случаю пятидесятилетия его существования». *1-е исполнение:* 13 декабря 1930 г., Брюссель, Дворец изящных искусств, хор и симфонический оркестр Филармонического общества, дирижер Э. Ансерме. *1-е издание*: Российское музыкальное издательство, 1930 г. (хоровая партитура и голоса); 1931 г. (партитура, оркестровые голоса, клавир для хора и фортепьяно Святослава Стравинского)— 134, 164–165,349, 351–353, 357, 364, 370, 372, 373, 376, 386.

КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ ре мажор в четырех частях. Май — сентябрь 1931 г., Ницца — Ворепп. 1. Токката. 20 мая; II. Ария 1.20 мая; III. Ария

II. 10 июня; IV. Каприччио. 25 сентября. *Посвящение:* «Это сочинение было впервые исполнено под моим управлением 23

октября 1931 года в концерте берлинского радио с Самуилом Душкиным, к которому я испытываю глубокую признательность и огромное восхищение высоким артистизмом его игры. Игорь Стравинский». *1-е издание*: Schott, 1931 п (партитура, оркестровые голоса и авторский клавир для скрипки и фортепьяно) — 356, 358, 359, 360, 364, 372, 373, 376.

КОНЦЕРТНЫЙ ДУЭТ для скрипки и фортепьяно в пяти частях. I. Кантилена; II. Эклога I; III. Эклога И;

IV. Жига; V. Дифирамб. (Партия скрипки в сотрудничестве с С. Душкиным.) Декабрь 1931 г. — 15 июля

1932 г., Ворепп. *1-е исполнение:* 28 октября 1932 г., Берлин, Дом Радио, исполнители С. Душкин и автор. *1-е издание:* Российское музыкальное издательство,

1933 г. — 361,363, 364,372,374.

«РУССКАЯ» из балета «Петрушка» для скрипки и фортепьяно. В сотрудничестве с С. Душкиным. 1932 г. *Издано* Российским музыкальным издательством в

1933 г. — 374.

ДИВЕРТИСМЕНТ для скрипки и фортепьяно (на материале сюиты из балета «Поцелуй феи»). В сотрудничестве с С. Душкиным. 1932 г *Издано* Российским музыкальным издательством — 374.

АРИЯ СОЛОВЬЯ И КИТАЙСКИЙ МАРШ из оперы «Соловей» для скрипки и фортепьяно. В сотрудничестве с С. Душкиным. 1932 г. *Издано* Российским музыкальным издательством в 1934 г. — 374,

## *1933–1934*

СИМФОНИЧЕСКАЯ СЮИТА из балета «Поцелуй феи»: I. Синфония; II. Швейцарские танцы; III. Скерцо;

IV. Pas de deux (Adagio — Вариация — Кода). 1931 —

1934 r.r. *Издано* Российским музыкальным издательством в 1936 г. — 320, 371, 374.

КОЛЫБЕЛЬНАЯ из балета «Жар-птица» для скрипки и фортепьяно. В сотрудничестве с С. Душкиным. 1933 г *Издано*: Schott, 1933 г. — 374.

СКЕРЦО из балета «Жар-птица» для скрипки и фортепьяно. В сотрудничестве с С. Душкиным. 1933 г *Издано:* Schott? 1933 г — 374.

ИТАЛЬЯНСКАЯ СЮИТА (на материале балета «Пульчинелла») для скрипки и фортепьяно. В сотрудничестве с С. Душкиным: I. Синфония; II. Канцона; III. Танец;

IV. Гавот с двумя вариациями; V, Скерцино; VI. Moderate-Allegro vivace. 1933 г. *Издано* Российским музыкальным издательством в 1934 г. — 374.

«ПЕРСЕФОНА». Мелодрама в трех сценах для чтеца, смешанного хора, детского хора и симфонического оркестра. Либретто на французском языке А. Жида.

I. Похищение Персефоны; II. Персефона в преисподней; III. Возрождение Персефоны, Май 1933 г, Ворепп

— 24 января 1934 $г_{м}$ Париж. *1-е исполнение:* 30 апреля 1934 г., Париж, «Гранд-Опера», Балет Иды Рубинштейн, постановка Ж. Копо, хореограф К. Йоос, художник А. Барсак, дирижер автор. *I-е издание:* Российское музыкальное издательство, 1934 г. (партитура, оркестровые голоса) — 306, 307, 365, 366, 367, 375, 377.

## *Приложение II Указатель имен**

*Акахито Ямабэ* (1-я пол. VIII в.), японский поэт — 408.

*Акименко (Якименко*) *Федор Степанович* (1876–1945), композитор, педагог — 57–58.

*Аллегра (Allegra) Эдмон,* швейцарский кларнетист, артист Симфонического оркестра Парижа (Orchestre Symphonique de Paris; OSP) — 193, 414, 415.

*Алле (Halleux) Лоран,* скрипач, участник бельгийского квартета «Pro arte» (вторая скрипка) — 246.

*дАльбер (Albert) Эжен* (1864–1932), немецкий пианист, композитор, дирижер французского происхождения. В конце 1890-х г. г гастролировал в Петербурге — 33.

*Андерсен (Andersen)Ханс Кристиан (*1805–1875)— 59,63,
106, 133, 156,315, 406,410.

*Андре (Andre) Франц*, бельгийский дирижер, осуществивший премьеру кантаты *Звездоликий* на радио в 1939 г — 408.

*Андреа (Andreae) Фолькмар* (1879–1962), швейцарский дирижер — 278.

*Ансерме (Ansermet) Эрнест* (1883–1969), швейцарский дирижер, композитор. В 1915–1923 г.г. музыкальный руководитель труппы «Русский балет С. Дягилева» — 108, 134–135, 139, 140, 145, 146, 156, 157, 158, 161, 164, 166, 172, 173, 179–180, 181–182, 193, 194, 199–200, 235, 236, 242, 247, 252–253, 255, 269, 301, 320, 336, 344, 345, 353, 357, 371, 372, 410, 412, 414, 415, 417,418, 421, А**.

‘ Составлен В.Н. Вершининым.

” Буква «А» указывает на альбом иллюстраций.

*Аренский Антон Степанович* (1861“!906), композитор, педагог — 70.

• «Клеопатра» («Египетские ночи») — 94.

*Асафьев Борис Владимирович* (псевдоним *Игорь Глебов)* (1884–1949), музыковед, композитор, педагог Автор первой русской монографии о Стравинском («Книга

о Стравинском». Л., 1929) — 8, 115, 230.

*Ауэр Леопольд Семёнович* (1845–1930), скрипач, педагог. Родом из Австро-Венгрии. Основатель русской скрипичной школы, в 1868–1917 г.г. профессор Петербургской консерватории — 33, 356, 372.

*Афанасьев Александр Николаевич* (1826–1871), филолог, писатель, собиратель и исследователь русского фольклора— 118, 136, 162, 173, 197, 228, 410, 414.

*Бакст* (настоящая фамилия *Розенберг) Лев Самойлович* (1866–1924), живописец, график, театральный художник — 84, 95, 115, 118, 122, 145, 156, 158, 166, 168,

203, 224, 232, 406,416.

*Балакирев Милий Алексеевич* (1837–1910) — 25, 57,

*Баланчин (Balanchine) Джордж* (настоящие имя и фамилия *Георгий Мелитонович Баланчивадзе)* (1904–1993), американский балетмейстер грузинского происхождения, создатель труппы «Нью-Йорк сити балле»— 125, 167,283,310–311,334, А.

*Балла (Balia) Джакомо* (1874–1958), итальянский худож-ник-футурист— 156, 157, 171,

*Бальмонт Константин Дмитриевич* (1867–1942), поэт, переводчик, эссеист — 83, 122, 407, 408.

*Барсак (Barsacq) Андре* (1909–1973), французский художник театра и кино, режиссер — 423.

*Басё* (1644–1694), японский поэт, глава поэтической школы хокку (хайку; короткое стихотворение из 17 слогов, состоящее из трех метрических единиц: 5-7-5)—376.

*Бах (Bach) Иоганн Себастьян* (1685–1750) — 324, 325, 351,363.

*Бедекер (Baedeker) Карл* (1801–1859), книгоиздатель. В 1827 г в Кобленце основал предприятие, публиковавшее путеводители по разным странам. Его именем названа издательская фирма в Гамбурге и Штутгарте, продолжающая выпускать такие путеводители и в настоящее время — 181, 200.

*Белецкий Игорь Валентинович* (р. 1932), музыковед — 29.

*Беллинг Эраст Евстафьевич,* пианист, концертмейстер — 407.

*Белъский Владимир Иванович* (1866–1946), автор либретто опер Н.А. Римского-Корсакова «Садко» (вместе с композитором), «Сказка о Царе Салтане», «Сказание о невидимом граде Китеже»,

«Золотой петушок» — 59.

*Беляев Митрофан Петрович* (1836–1903/4), лесопромышленник, нотоиздатель, меценат, музыкально-общественный деятель. Основатель общедоступных «Русских симфонических концертов» (1885 г.), «Русских квартетных вечеров» (1891 г.) в Петербурге — 33, 34, 404.

*Белянкина* (урожд. *Носенко) Людмила Гавриловна* (1878–1937), двоюродная сестра и свояченица И.Ф. Стравинского — 407.

*Бенуа Александр Николаевич* (1870–1960), живописец, график, историк искусства, художественный критик. Один из организаторов художественного объединения «Мир искусства» — 58, 59–60, 78, 80, 82, 107,

112, 113, 115, 120–121, 127, 133, 168, 204, 314, 333, 334–335,407,410, 420, А.

*Берар (Berard) Кристиан* (1902–1949), французский театральный художник — 278.

*Бердслей (Beardsley) Обри* (1872–1898), английский заложник — 95.

*Берлиоз (Berlioz) Гектор* (1803–1869) — 221.

*Бернар* (*Bernhardt*) *Сара* (1844–1923), французская актриса— 122.

*Бернере (Berners, Тируитт) Джералд* (1883–1950), английский дипломат, композитор, критик, художник— 142,

156, 157, 159–160, 161, 167,

• «Триумф Нептуна» — 142, 167.

*Бессель Василий Васильевич* (1842 или 1843–1907), вместе с братом Иваном Васильевичем основал музыкальное издательство «В.В. Бессель и К⁰» (1869 г.) и но-топечатню —410.

*Бетховен (Beethoven) Людвиг ван* (1770–1827) — 50, 55, 57, 112, 262–267, 268, 323, 351, 363, 391.

• Пятая симфония — 55.

• «Песня о блохе» — 112.

• Третья симфония — 264, 391.

• Восьмая симфония — 323,

*Бизе (Bizet) Жорж* (1838–1875) — 36.

• «Кармен» — 37.

*Бишоф (Bischofj) Анри*, швейцарский художник-график. Иллюстрировал журнал «Водуазские тетради», издававшийся Ш.Ф. Рамю— 140.

*Блисс (Bliss) Артур* (1891–1975), английский композитор, дирижер — 413.

*Блох (Bloch) Эрнест* (1880–1959), швейцарский композитор, дирижер — 349 *Блуменфельд Сигизмунд Михайлович* (1852–1920), пианист, композитор — 35, 59.

*Блуменфельд Феликс Михайлович* (1863–1931), дирижер, пианист, композитор—35,56,59,63,65–66,110,111,405. *Бодлер (Baudelaire) Шарль* (1821–1867), французский поэт
— 56.
*Больм Адольф Рудольфович* (1884–1951), танцовщик, хореограф — 308, 331, 334, 420.
*Борисоглебский Михаил Васильвич* (1896 7-1942), историк балета — 122.
*Бородин Александр Порфирьевич* (1833–1887) — 25, 32, 116, 134.
• «Князь Игорь» — 29, 70, 75, 116, 273.
• «Половецкие пляски» — балет на музыку 2-го акта оперы «Князь Игорь» — 70, 75, 116, 252, 330.
*Боссе Вера де*, см. *Стравинская В. А,*
*Боссе Гуальтер Антонович* (1877–1953), певец (баритон), педагог — 407.
*Бошан (Bauchant) Андре* (1873–1958), французский художник — 312, 334.
*Брак* (*Braque*) *Жорж* (1882–1963), французский художник— 250.
*Брамс (Brahms) Иоганнес* (1833–1897) — 32, 52, 54.
*Брандт* Л., переводчик с немецкого и французского языков. Автор предисловия к кн, «Японская лирика» (СПб., 1912)— 129, 408.
*Бредли (Bredley) Уильям Аспинвел*, американский литературный агент, заказавший Стравинскому автобиографическую книгу — 387, 388, 390.
*Брукнер (Bruckner) Антон* (1824–1896), австрийский композитор, органист, педагог — 32, 54.
*Бузони (Busoni) Ферруччо* (1866–1924), немецкий композитор итальянского происхождения, пианист, дири-жер, педагог — 245, 255.
*Букстехуде (Buxtehude) Дитрих* (1637–1707), немецкий композитор, органист — 325.
*Буланже (Boulanger) Надя* (1887–1979), французский композитор, педагог, дирижер, органистка— 270–271.
*Бусон Ёса* (1716–1784), второй после Басё японский поэт, прославившийся в жанре хокку — 376,
*Буссаголь* (*Boussagol*), контрабасист, участник Симфонического оркестра Парижа — 342.
*Вагнер* (*Wagner) Рихард* (1813–1883) — 32, 34,38,51,54, 57, 88, 124, 129, 135,221,250,257,266,285,291, 328–329.
• «Летучий голландец» — 54.
• «Тангейзер» — 54.

• «Лоэнгрин» — 54.
• «Валькирия» — 54.
• «Зигфрид» — 54.
• «Нюрнбергские мейстерзингеры» — 54.
• «Тристан и Изольда» — 55, 97, 257.
• «Парсифаль» — 87–88, 124.
• «Полет валькирий» — 135.

*Вайсбах (Weisbach),* немецкий дирижер, руководитель симфонического оркестра Дюссельдорфа — 371.

*Валери (Valery) Поль* (1871–1945), французский поэт, эссеист — 265, 281.

*Вальтер* (*Walter*) *Бруно* (настоящие имя и фамилия *Бруно Вальтер Шлезингер)* (1876–1962), немецкий дирижер — 306, 333.

*Варлих Гуго Иванович* (1856–1922), дирижер, альтист чешского происхождения. С 1888 г. возглавлял Придворный симфонический оркестр Петербурга — 63, 110, 403, 404.

*Варунц Виктор Пайпакович* (*Павлович*) (1945–2003), музыковед, текстолог, источниковед, педагог — 5, 10, 14,53,58, 112, 129, 203.

*Вебер (Weber) Карл Мария фон* (1786–1826) — 345, 346, 347, 369.

• «Эврианта» — 345, 369,
• «Фрейшюц» — 346.

*Верди* (*Verdi) Джузеппе* (1813–1901) — 290–291, 328–329.

• «Отелло» — 329.
• «Фальстаф» — 329.

*Вересаев* (настоящая фамилия *Смидович) Викентий Викентьевич* (1867–1945), писатель — 331.

*Верлен* (*Verlaine*) *Поль* (1844–1896), французский поэт — 59, 76, 119,365,406.

*Виллар-Жиль (Villard-Gilles) Жан* (1895–1982), актер, исполнитель роли Чёрта в премьерном спектакле *Сказка о Солдате* — 178, 198, 199.

*Виньяль* (*Vignal*), трубач Симфонического оркестра Парижа — 342.

*Власов Алексей Евгеньевич*, хормейстер. Руководил хором на парижской премьере *Симфонии псалмов* под управлением автора 24 февраля 1931 г. — 373.

*Войциковский (Woizikovsky) Леон* (1899–1975), польский танцовщик, балетмейстер. Участник «Русских сезонов» 1915–1929 гг (с перерывами) — 251.

*Волконский Сергей Михайлович* (1860–1937), театральный деятель. В 1899–1901 гг директор Императорских театров — 123.

*Всеволожский Иван Александрович* (1835–1909), театральный

деятель, театральный художник, В 1881–1899 гг. директор Императорских театров — 69, 116.

*Вуд* (*Wood) Генри-Джозеф* (1869–1944), английский дирижер — 306.

*Вьенер* (*Viener) Жан* (1896–1982), французский композитор, пианист — 247, 259, 416.

*Гайдн (Haydn) Йозеф* (1732–1809) — 57, 261, 363.

*Ган* (*Ан; Hahn) Рейнальдо* (1875–1947), французский композитор — 85, 204.

• «Синий бог» — 85.

*Ганслик (Hanslick) Эдуард* (1825–1904), австрийский музыковед. Автор трактата «О музыкально-прекрасном» (Лейпциг, 1854, рус. пер. М., 1895)— 163.

*Ганьебен (Gagnebin) Эли* (1891–1949), швейцарский студент-палеонтолог. Исполнял роль Чтеца в премьер-ном спектакле *Сказка о Солдате* — 178, 198.

*Гендель* (*Handel*) *Георг Фридрих* (1685–1759) — 363.

*Гербарт (Herbart) Иоганн Фридрих* (1776–1841). немецкий философ — 163.

*Гёте (Goethe) Иоганн Вольфганг* (1749–1832)— 112,139,165.

*Глазунов Александр Константинович* (1865–1936) — 32, 34–35,36,51,59, 70. 116, 127, 170–171,220,231,330.

*Глинка Михаил Иванович* (1804–1857) — 23, 24. 28, 68, 69, 134, 161,220, 221–222, 231,417.

• «Жизнь за царя» — 23, 28.

• «Руслан и Людмила» — 24, 29, 68.

• «Арагонская хота»— 161.

• «Ночь в Мадриде» — 161.

*Гнесин Михаил Фабианович* (1883–1957), композитор (ученик Н.А. Римского-Корсакова и А. К, Лядова), педагог— 110.

*Годо* (*Gaudeau*), кларнетист Симфонического оркестра Парижа — 342,

*Гозенпуд Абрам Акимович* (1908–2004), музыковед, историк русского музыкального театра, критик — 55. *Головин Александр Яковлевич* (1863–1930), театральный художник — 74, 118, 333, 406.

*Гольдони (Goldoni) Карло* (1707–1793), итальянский драматург — 158, 203.

*Гомер*, древне-греческий эпический поэт — 331. *Гончарова Наталия Сергеевна* (1881–1962), художница. Создательница декораций и костюмов к хореографической кантате *Свадебка* — 145, 167, 242, 330,

411, 418.

*Городецкий Сергей Митрофанович* (1884–1967), поэт — 64,

110, 404.

*Гофман (Hofmann) Иосиф Казимир (*1876–1957), польский пианист, композитор, педагог Представитель пианистической школы АТ. Рубинштейна — 33.

*Грабарь Игорь Эммануилович* (1871–1960), живописец, историк искусства — 230.

*Гранмезон (Grandma is on),* фаготист Симфонического оркестра Парижа — 343.

*Григорович Юрий Николаевич* (р. 1927), балетмейстер — 127.

*Григорьев Сергей Леонидович* (1883–1968), режиссер «Русского балета С. Дягилева», автор мемуаров «Балет

Дягилева. 1909–1929»— 112–113, 118, 121, 171, 204, 227, 232, 252, 257, 334.

*Грилъпарцер (Grillparzer) Франц* (1791–1872), австрийский драматург — 346, 369.

*Гровле* (*Grovlez*) *Габриэль* (1879–1944), французский дирижер, пианист, автор переложения для фортепиано *Фантастического скерцо* — 405.

*Гроув* (*Гров; Grove) Джордж* (1820–1900), английский музыковед, лексикограф. Известен как основатель и составитель фундаментального многотомного «Сло-варя музыки и музыкантов» (Dictionary of Music and Musicians; 1-е издание — 1879–1890, последнее — 2001) — 57.

*Гуно (Gounod) Шарль-Франсуа* (1818–1893) — 36,221,248,

249, 257.

• «Фауст» — 37.

• «Лекарь поневоле» — 248, 257, 314.

• «Голубка» — 248, 257.

• «Филемон и Бавкида» — 248, 257.

*Гуревич Яков Григорьевич* (1844–1906), директор частной гимназии в Петербурге, которую окончил И.Ф. Стравинский — 52.

*Гуссенс (Goossens) Юджин* (1893–1962), английский дирижер, композитор — 215, 343, 368, 416.

*Давыдова Лидия Анатольевна* (р, 1932), певица — 413. *Даниелу (Danielou) Жан* (1905–1974), французский религиозный писатель. Перевел на латинский язык либретто *Царя Эдипа* — 287, 327, 419.

*Данилова Александра Дионисьевна* (1903–1997), бале-рина — 311.

*Даргомыжский Александр Сергеевич* (1813–1869) — 134,220. *Дарье (Darrieux) Марсель,* французский скрипач, концертмейстер Симфонического оркестра Парижа — 342. *Дебюсси (Debussy) Клод-Ашиль* (1862–1918) — 45, 46, 47,

75, 83, 84, 86, 91, 104, 117, 119, 122, 123–124, 132, 208–209,

210, 216, 225–226, 237, 247, 408, 415,416.
• «Послеполуденный отдых фавна» — 84, 117, 122.
• «Пеллеас и Мелизанда» — 86.
• «Игры» — 91, 104, 117, 131.
*Дега (Degas) Эдгар* (1834–1917), французский художник — 265, 281.
*Делив (Delibes) Лео* (1836–1891), французский композитор— 36, 116.
*Дельбос (Delbos),* тромбонист Симфонического оркестра Парижа — 343.
*Деляж (Delage) Морис* (1879–1961), французский композитор — 104–105, 408.
*Демиевиль* (*Demieville*), швейцарский врач, лечивший Стравинского — 155,
*Денисов Юрий Михайлович* (р. 1936), поэт, переводчик, эссеист — 199.
*Дерен* (*Dherin*), фаготист Симфонического оркестра Парижа — 343.
*Держановский Владимир Владимирович* (1881–1942), музыкальный критик, издатель московского еженедельника «Музыка»— 130, 131, 132,384.
*Джакометти (Giacometti) Альберто* (1901–1966), итальянский скульптор, живописец, рисовальщик — А.
*Джорджеску (Georgescu) Джордже* (1887–1964), румынский дирижер — 371.
*Дмитриев Владимир Владимирович* (1900–1948), театральный художник — 334.
*Долбин (Dolbin) Бенедикт* (1883–1971), американский художник и журналист. Родом из Австрии. Создатель перовых и карандашных портретов известных музыкантов, писателей, общественных деятелей — А.
*Долин Антон* (псевдоним; настоящие имя и фамилия *Хили-Кей Сидни Фрэнсис Патрик Чиппендалл)* (1904–1983), английский танцовщик ирландского происхождения. С 1921 по 1929 г.г. участник труппы «Русский балет С. Дягилева» — 251.
*Драммонд (Drummond) Джон* (р. 1934), английский музыкальный продюсер, знаток балета. В 60-е годы по-мощник главы музыкального департамента Би-Би-Си. Позднее руководитель Эдинбургского фестиваля, в 1987-92 гг. директор музыкальных программ «BBC Radio 3» — 113.
*Друскин Михаил Семенович* (1905–1991), музыковед, пианист, педагог, автор монографии «Игорь Стравинский» (Л., 1974)— 10.
*Дубровская* (настоящая фамилия *Длужневская) Фелия (Фелицата)* Леонтьевна (1896–1981), балерина, педагог.

Участница «Русских сезонов» — 311.

*Душкин (Dushhn) Сэмюэл* (1891–1976), американский скрипач, родом из Польши — 27, 353–356, 358, 359, 360, 361, 364, 366, 372, 374, 376, 422, 423.

*Дюка (Dukas) Поль* (1865–1935), французский композитор — 46,356.

*Дюпарк (Duparc) Анри* (1848–1933), французский композитор — 135.

*Дюран (Durand)* Жак (1865–1928), глава французской нотоиздательской фирмы «Дюран и сын» — 119.

*Дютш Георгий Оттонович* (1857–1891), дирижер, фольклорист, композитор датского происхождения—253.

*Дягилев Сергей Павлович* (1872–1929), музыкально-театральный деятель, художественный критик, коллекционер. Пропагандист русского искусства за рубежом — 44, 45, 55, 57–60, 66–68, 70–73, 76–79, 81, 84, 87, 91–94, 96, 98-101, 104, 107, 108, 111–115, 118–121, 123, 125–127, 129, 130, 132, 134, 135, 140–148, 150–152, 155–158, 161, 167–171, 179, 186–189, 192, 194, 201–203, 211, 212, 214, 215, 218, 219, 221–223, 227,

229, 232, 235, 236, 238, 239, 242, 247–251, 257, 278, 293–295, 308, 310–312, 332, 338–341, 343, 367, 368, 409,410,417,418,419, А.

*Елачич Александр Францевич* (1847–1916), юрист, меломан, дядя И.Ф. Стравинского — 31, 52, 53,

*Елачич* (урожд. *Холодовская) Софья Кирилловна* (1851–1929), тетка И.Ф. Стравинского — 31, 52.

*Есипова Анна Николаевна* (1851–1914), пианистка, педагог. Концертировала в России и за рубежом. Профессор Петербургской консерватории, основательница одной из ведущих русских пианистических школ — 33.

*Жаков (Jacob) Макс* (1876–1944) — французский писатель — А.

*Жид* (*Gide) Андре* (1869–1951), французский писатель, эссеист — 364, 365, 367, 375–377, 423.

*Завела* (*Забела-Врубель*) *Надежда Ивановна* (1868–1913), певица. Прославленная исполнительница партий Вол-ховы и Царевны-Лебеди в операх Римского-Корсакова «Садко» и «Сказка о Царе Салтане». Жена художника М.А. Врубеля — 59.

*Захер (Sacher) Пауль* (1906–1999), швейцарский дирижер. В 1986 в Базеле основал «Фонд Пауля Захера» — крупнейший музыкальный архив и исследовательский центр — 389.

*Звездич Петр Исаевич*, публицист — 53.

*Зилоти Александр Ильич* (1863–1945), пианист, дирижер. Организатор «Концертов Зилоти» в Петербурге(1903–1913) —47,

59, 66, 111, 112, 113, 114, 405, 408.

*Зутер (Suter) Герман* (1870–1926), швейцарский дирижер, композитор — 278.

*Иванов Вячеслав Иванович* (1866–1949), поэт, теоретик символизма — 389.

*Ивашкевич (Iwaszkiewicz) Ярослав* (1894–1980), польский писатель, общественный деятель — 390.

*Иованович Младлен Эммануилович*, пианист-ансамблист сербского происхождения — 110, 404.

*Истомин Федор Михайлович* (1856–1919), фольклорист—
253.

*Итурби (Iturbi) Хосе* (1895–1980), испанский пианист —
193,415.

*Йоос (Jooss) Курт* (1901–1979), немецкий балетмейстер, педагог — 367, 377, 423.

*Йоргенсен (Joergensen) Йохан* (1866–1956), датский историк, писатель — 276, 284.

*Казелла* (*Casella*) *Альфредо* (1883–1947), итальянский композитор, пианист, дирижер— 104, 142, 410.

*Калафати Василий Павлович* (1869–1942), композитор, педагог — 61.

*Канджулло (Cangiullo)* Франческо (1884–1977), итальянский художник, близкий кругу итальянских фугурис' тов и французских дадаистов — А.

*Канудо* (*Canudo) Риччото* (1879–1923), французский журналист, издатель парижской газеты «Montjoie» —103, 131.

*Каратыгин Вячеслав Гаврилович* (1875–1925), музыкальный критик — 60, 128.

*Карпентер (Carpenter) Джон Олден* (1876–1951), американский композитор — 271.

*Карпентер Рут*, жена Дж. О. Карпентера — 271–272.

*Карсавина Тамара Платоновна* (1885–1978), балерина. Участница «Русских сезонов» в Париже. Автор мемуарной книги «Театральная улица» (рус. пер. JL,
1971) — 70, 74, 82.

*Кассиодор (Cassiodorus) Флавий Магнус Аурелий* (ок. 487
— ок. 578), писатель, автор латинских сочинений исторического, богословского и энциклопедического характера — 297, 331,

*Кашперова Леокадия Александровна* (1872–1940), пианистка, композитор, педагог — 37–38, 56–57.

*Квятковский Александр Павлович* (1888–1968), филолог, стиховед— 163.

*Кибальчич Василий Федорович*, регент русской посольской

церкви в Женеве — 412,

*Киндлер (Kindler) Ганс* (1892–1949), американский дирижер, родом из Голландии — 420,

*Киреевский Петр Васильевич* (1808–1856), фольклорист, археограф, публицист — 136,162,254,411,414,417.

*Кларк (Clark) Эдуард* (1888–1962), английский композитор, дирижер. Руководитель оркестра Би-Би-Си — 305.

*Клее (Klee) Пауль* (1879–1940), швейцарский живописец, график — А.

*Клементи (Clementi) Ыуцио* (1752–1832), английский пианист и композитор итальянского происхождения — 57, 261.

*Клемперер (Klemperer) Отто* (1885–1973), немецкий дирижер, композитор — 279, 285, 295, 302, 309, 330,

344,369,371.

*Климов Михаил Георгиевич* (1881–1937), хормейстер, дирижер — 307, 333.

*Клодель (СШе[]Поль(* 1868–1955), французский писатель, поэт, драматург — 377.

*Клоц (Clotz) Густав*, австрийский дирижер — 319, 336.

*Кокто (Cocteau) Жан (*1889–1963), французский поэт, писатель, художник, драматург—13,124,156,213,277–278, 284–285,287,293, 327,419, А.

• «Антигона» — 277, 284.

• «Адская машина» — 278, 285.

*Коллар (Collaer) Поль-Анри(\%9\-\91 %)*, бельгийский музыковед, пианист, дирижер, автор монографии «Stra-winsky» (Brussels, 1930) — 246, 256.

*Копо (Сореаи) Жак* (1879–1949), французский режиссер

— 199, 423.

*Коровин Константин Алексеевич* (1861–1939), художник, театральный декоратор — 341.

*Коханьский (Kochahski) Павел* (1887–1934), польский скрипач — 419,

*Кохно Борис Евгеньевич* (1904–1990), либреттист, поэт, сотрудник С. П. Дягилева — 222, 232, 334, 368, 386,417.

*Красовская Вера Михайловна* (1915–1999), историк балета, балетный критик— 127.

*Крафт {Craft) Роберт* (р. 1923), американский дирижер. Помошник и секретарь И.Ф. Стравинского с 1948 по 1971 г.г., автор книг и статей о нем — 9,10, 11,25, 27, 113, 127, 163, 164–165, 171, 225, 226, 254, 367, 369, 373,375,388, 391,395.

*Крейслер* (*Kreisler) Фриц* (1875–1962), австрийский скрипач и композитор — 372.

*Кругликов Семен Николаевич* (1851–1910), музыкальный

критик — 116.

*Крыжановский Иван Ивановыч* (1867–1924), музыкальный деятель (ученик Н.А. Римского-Корсакова) — 60.

*Кубицкая*, певица — 414.

*Кузмин Михаил Алексеевич* (1875–1936), поэт, писатель, композитор — 389.

*Кузнецов Анатолий Михайлович* (р. 1935), филолог, источниковед — 14.

*Кузнецов Николай Дмитриевич* (1850–1930), художник-портретист, посетитель «музыкальных сред» в доме

Н.А. Римского-Корсакова—59.

*Купер Эмиль Альбертович* (1877–1960), дирижер — 108, 136, 409.

*Курто* (*Courtauld*), английская меценатка. Жена С. Курто. Организатор лондонских «Концертов Курто-Сарджен-та» — 357, 373.

*Курто Сэмюэл*, английский текстильный магнат — 373.

*Кусевицкая Наталия Константиновна* (урожд. *Ушкова)* (1881–1942), жена С. А. Кусевицкого — 280,286,418.

*Кусевицкий Сергей Александрович* (1874–1951), дирижер, контрабасист. С 1909владелец(вместесженой, Н.К. Кусе вицкой) Российского музыкального издательства, основанного в 1909 г. С 1920 г. издательство находилось в Париже, с 1938 г. — собственность английской фирмы «Boosey & Hawkes» — 47, 184, 216, 218, 228,229, 245, 258–260,274,280,283,286,348,353,369,387,416,418.

*Кюи Цезарь Антонович* (1835–1918), композитор, музыкальный критик — 25, 56.

*Лажечников Иван Иванович* (1792–1869), писатель — 58.

*Лалуа (Laloy) Луи* (1874–1944), французский музыкальный критик — 204, 225.

*Лапшин Иван Иванович* (1870–1952), философ, профессор Петербургского университета. Певец-любитель, друг И.Ф. Стравинского — 59.

*Ларионов Михаил Федорович* (1881–1964), живописец и театральный художник— 13, 145, 228, 235, 252, 411,

412, А.

*Левинсон Андрей Яковлевич* (1887–1933), историк балета, балетный критик — 227.

*Леонтьев Леонид Сергеевич* (1885–1942), балетмейстер, педагог — 333.

*Лешетицкий Теодор* (*Федор Осипович)* (1830–1915), польский пианист, педагог, композитор. С 1883 по 1887 гг. профессор Петербургской консерватории — 33.

*Либмен* (*Libman*) *Лилиан*, секретарь и менеджер Стравинского в 1960-е г. г Автор книги воспоминаний «И музыки закат» («And Music at the Close». N.Y.,
1972) —27.

*Лион (Lyon) Гюстав* (1857–1936) и *Робер* (1884–1965) — отец и сын, управляющие фирмой «Плейель», друзья И.Ф. Стравинского — 300.

*Лист (Liszt) Ференц* (1811–1886) — 221.

*Литвин Фелия Васильевна* (настоящие имя и фамилия *Франсуаза Жанна Шютц)* (1861–1936), певица (драматическое сопрано) — 146.

*Лифарь Сергей Михайлович* (1905–1986), танцовщик, балетмейстер. Автор книги «Дягилев и с Дягилевым» (Париж, 1929)— 112, 118–120, 311, 332, 367.

*Лодий Зоя Петровна* (1886–1957), камерная певица (лирическое сопрано) — 410.

*Лопухов Федор Васильевич* (1886–1973), балетмейстер, педагог — 333, 334.

*Лорансен* (*Laurencin*) *Мари* (1885–1956), французская художница — 250.

*Любимов Алексей Борисович* (р. 1944), пианист, клавеси-нист — 413.

*Лядов Анатолий Константинович* (1855–1914) — 35, 45, 46, 59, 114–115, 127, 134.

*Маас (Maas) Робер*, виолончелист квартета «Pro arte» — 246.

*Малер (Mahler) Густав* (1860–1911), австрийский композитор, дирижер — 135.

• Восьмая симфония — 134–135.

*Малларме (Mallarme) Стефан* (1842–1898), французский поэт —99, 122, 265, 281.

*Маннинге Хильда,* см. *Соколова Л*

*Марджанов Константин Александрович* (1872–1933), грузинский режиссер. Руководитель московского Свободного театра— 132, 133.

*Маркевич (Markevich) Игорь (Борисович)* (1912–1983), французский дирижер и композитор русского происхождения — 368.

*Масацуме* (XII в.), японский поэт — 408.

*Массне (Massenet) Жюль* (1842–1912), французский композитор — 356.

*Массон (Masson) Луи*, директор парижского театра «Трианон-лирик» — 247.

*Матисс (Matisse) Анри* (1869–1954) — 187, 188, 413.

*Мезон (Maisori) Рене* (1895–1962), бельгийский певец (тенор)

— 367.

*Мейер (Meier) Тео* (псевдоним *Theomeier)* (1908–1982), швейцарский художник — А.

*Менгельберг (Mengelberg) Виллем* (1871–1951), нидерландский дирижер — 268, 271, 282, 328.

*Мендельсон-Бартольди (Mendelssohn-Bartholdy) Феликс* (1809–1847) — 57.

Концерт для фортепиано соль минор — 57.

*Ментер София (Осиповна)* (1846–1918), немецкая пианистка, ученица Ф. Листа и К. Таузига. В 1883–1887 г. г профессор Петербургской консерватории — 33.

*Меркель (Merckel) Анри*, скрипач Симфонического оркестра Парижа — 342.

*Метерлинк (Maeterlinck) Морис* (1862–1949), бельгийский поэт, драматург — 405.

*Мийо (Milhaud) Дарюс* (1892–1974), французский композитор — 251, 252, А 13.

• «Голубой экспресс» — 250–252.

*Миклашевская* (урожд. *Михельсон) Ирина Сергеевна* (1883–1953), пианистка, педагог —410.

*Митусов Степан Степанович* (1878–1942), поэт и музы-кант-любитель. Друг И.Ф* Стравинского—44,59,63,

254, 406,410.

*Михайлов Александр Викторович* (1938–1995), филолог-германист, историк культуры, переводчик — 369.

*Моаз (Moyse),* флейтист Симфонического оркестра Парижа — 342.

*Модильяни (Modigliani) Амадео* (1884–1920), итальянский живописец. Жил и умер в Париже — А.

*Молинари (Molinari) Бернардино* (1880–1952), итальянский дирижер — 273, 283.

*Монтё (Monteux) Пьер* (1875–1964), французский дирижер. С 1911 работал с труппой «Русский балет С. Дягилева». Под его управлением прошли парижские

премьеры *Петрушки* и *Весны священной* — 80, 100,

107, 121, 133–134, 179, 301, 407, 409, 410.

*Мооди* (.*Moodie*) *Альма* (1900–1943), австралийская скрипачка — 278, 286, 419.

*Моракс* (*Могах*) *Жан* (1869–1939), швейцарский художник— 140.

*Моракс Рене* (1873–1963), швейцарский писатель, брат Ж. Моракса— 140.

*Мордкин Михаил Михайлович* (1880“1944), танцовщик, хореограф — 133.

*Морель (Morel),* исполнитель на ударных инструментах Симфонического оркестра Парижа — 343.

*Моцарт (Mozart) Вольфганг Амадей* (1756–1791) — 57, 261,266, 363.

*Мусоргский Модест Петрович* (1839–1881) — 25, 32, 54, 98, 99, 112, 130, 133,409

• «Борис Годунов» — 29, 56, 99.

• «Хованщина» — 98, 103, 130, 132,409.

• «Песня о блохе» — 112.

• «Сорочинская ярмарка» — 133.

*Мэкей (Маскау) Клэренс,* президент Нью-Йоркской филармонии в 1920-х гг — 269.

*Мясин Леонид Федорович (\%95-\919* танцовщик, балетмейстер. С 1915 по 1921 г.г. ставил балеты в антрепризе Дягилева— 124, 132, 145, 156, 158, 167, 188, 189, 192, 195, 202, 203, 204, 211, 226–227, 274, 283,

413,415.

*Мясковский Николай Яковлевич* (1881–1950), композитор, педагог — 281.

*Набоков (Nabokov) Николас (Николай Дмитриевич)* (1903–1978), американский композитор русского происхождения. Двоюродный брат писателя В.В. Набокова. В «Русских сезонах» 1928 г. исполнялся его балет-оратория «Ода» (на текст М.В. Ломоносова) — 284. *Наполеон [(Наполеон Бонапарт)* (1769–1821) —“ 264,391.

*Направник Эдуард Францевич* (1839–1916), дирижер и композитор чешского происхождения. С 1869 г. первый капельмейстер (главный дирижер) Мариинского театра—29, 33, 54,55.

*Немчинова Вера Николаевна* (1899–1984), балерина, педагог — 251.

*Нижинская Бронислава Фоминична* (1891–1972), танцовщица, хореограф. В ее хореографии прошла парижская премьера *Свадебки* — 125, 235–236, 239, 251,

252, 318, 319, 336, 340, 412, 416, 417, 418, 420.

*Нижинская* (урожд. *Пульска) Ромола* (1891–1978), жена

В. Нижинского— 147, 168.

*Нижинский Вацлав Фомич* (1889–1950), танцовщик, балетмейстер — 70, 71, 81, 84, 85, 90–94, 100–102, 115, 117, 121–123, 125–127, 147, 148, 168, 211, 226, 227, 409.

*Никитина Алисия* (1909–1978), балерина, участница «Русских сезонов» — 311.

*Никитина Любовь Владимировна,* певица — 408.

*Никит (Nikisch) Артур* (1855–1922), австрийский дирижер,

композитор — 55.

*Носенко Е.Г.,* см. *Стравинская Е.Г.*

*Нувель Вальтер Федорович* (1871–1949), музыкапьно-театральный деятель, сотрудник С.П. Дягилева — 13, 15, 44, 60, 114,388,389, 390.

*Нурок Альфред Павлович* (1860–1919), музыкальный критик — 44, 60.

*Обержонуа (Auberjonois) Рене* (1872–1957), швейцарский художник— 140, 166, 173, 178, 414, А.

*Онну (Отои) Альфонс* (1893–1940), скрипач, участник бельгийского квартета «Pro arte» (первая скрипка) — 246.

*Орик (Auric) Жорж* (1899–1983), французский композитор. Член содружества композиторов «Шестёрка» —

250, 252, А.

• «Докучные» — 250, 252.

*Орлов Александр Иванович* (1873–1948), дирижер, педагог. В 1912–1917 г. г дирижировал оркестром С.А. Кусе-вицкого. С 1930 г. возглавлял Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио — 133.

*Оссовский Александр Вячеславович* (1871–1957), музыковед, критик — 59.

*Остен-Сакен Максимилиан Эрнестович* (18767-1899), скрипач и композитор, друг юности И.Ф. Стравинского — 55.

*Павлова Анна Павловна (Матвеевна)* (1881-193IX.балерина— 70, 73–74, 118,

*Пазини (Pasini) Лаура* (1894–1942), итальянская певица—291.

*Пайчадзе Гавриил Григорьевич* (1883–1976), с конца 1925 г. (после смерти Э.А. Эберга) директор Российского музыкального издательства С.А. и Н.К. Кусевицких

— 280, 286,375.

*Парни (Рагпу) Эварист-Дезире де Форж* (1753–1814), французский поэт — 63, 109.

*Перголези (Pergolesi) Джованни-Баттиста* (1710–1736), итальянский композитор — 188–189, 190, 191, 203, 204, 335, 395,416.

*Петипа Мариус Иванович* (1818–1910), артист балета, балетмейстер французского происхождения — 70,116, 223, 330,416.

*Пётр I Великий* (1672–1725) — 79, 219.

*Петренко Елизавета Федоровна* (1880–1951), певица. Участница «Русских сезонов» — 110, 404.

*Петрова Ольга Александровна,* учительница музыки Стравинского в 1891–1892 г.г. — 26.

*Печич (Pecic) Бела* (1878–1938), хорватский пианист. Муж

певицы М. Строцци-Печич — 201, 414.

*Пикассо (Picasso) Пабло* (1881–1973) — 13, 124, 156, 158, 159,169,170,171,189,192,195,202,213,284,415, А.

*Питоев Георгий Иванович (Жорж)* (1884–1939), актер, режиссер, художник-декоратор. Исполнитель танцевально-мимической роли Чёрта на премьере *Сказки о Солдате* в 1918 г. в Лозанне — 178, 198, 199, 414. *Питоева* (урожд. *Сманова) Людмила Яковлевна* (1895–1951), мимическая и драматическая аетриса. Жена Г.И. Питоева. Исполнительница танцевально-мимической роли Принцессы на премьере *Сказки о Солдате*— 178, 198,414.

*Платон* (428 или 427 до н. э. — 348 или 347) — 124, 225. *Покровский Иван Васильевич* (1876–1906), друг юности И.Ф. Стравинского, композитор-любитель — 36, 37, 44, 56, 60.

*Полиньяк (Polignac) Винаретта Эдмон де* (урожд. *Зингер)* (1878–1943), французская меценатка. Заказала Стравинскому *Байку про Лису* и субсидировала ее постановку в антрепризе Дягилева — 147, 235, 243, 251, 259, 280, 294, 377,412, 419.

*Порта (Porta) Хосе,* испанский скрипач — 193, 415. *Потёмкин Петр Петрович* (1886–1926), литератор, поэт — 118.

*Пошехонов И.,* публицист — 53.

*Пошон (Pochon) Альфред* (1879–1959), швейцарский скрипач и педагог, первая скрипка Флонзалей-квартета— 207.

*Прево (Prevost)* Жермен, альтист бельгийского квартета «Pro arte» — 246.

*Преториус (Praetor ius) Михаэль* (1571 /72-1621), немецкий композитор, органист, теоретик музыки — 345, 369. *Прокофьев Сергей Сергеевич* (1891–1953) — 55, 142–143, 167,168, 215, 228, 281,340, 386, А.

• «Ала и Лоллий» — 167.

• «Скифская сюита» — 167.

• Второй концерт для фортепиано с оркестром — 168.

• «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего» — 215,228.

*Пуленк (Poulenc) Франсис* (1899–1963), французский композитор, член группы «Шестерка» — 250, 251, А.

• «Лани» («Милашки») — 250, 251.

*Пушкин Александр Сергеевич* (1799–1837) — 58, 63, 109, 219–222,230,232,404,417.

*Пьерне (Pierne) Габриель* (1863–1937), французский дирижер, композитор. Под его управлением прошла парижская премьера *Жар-птицы* (1910 г.) — 75, 121, 406.

*Равель (Ravel) Морис* (1875–1937) — 75,85, 86,98, 99,104, 130,

226, 228, 252, 300, 386, 408.

• «Дафнис и Хлоя» — 85, 86.

• «Три стихотворения Малларме» — 99.

• «Вальс» — 300.

*Райнер (Reiner) Фриц* (1888–1963), американский дирижер венгерского происхождения. С 1922 по 1931 годы главный дирижер Симфонического оркестра г. Цинциннати — 272–273.

*Рамю (Ramuz) Шарль Фердинанд* (1878–1947), швейцарский писатель, поэт, эссеист. Автор либретто *Сказки о Солдате и Чёрте, читаемой, играемой и танцуемой* —139,140,149–150,153,154,160,161,166,167,168, 172, 173, 174,177,186,197,198,199,202,413, А. *Рахманинов Сергей Васильевич* (1873–1943) — 53*

• Второй концерт для фортепиано с оркестром — 53. *Рач (Racz) Аладар* (1886–1958), венгерский цимбалист виртуоз — 149.

*Рейзенауэр (Reisenauer) Альфред* (1863–1907), немецкий пианист-виртуоз, ученик Ф. Листа. На рубеже 1880-1890-х г.г. неоднократно гастролировал в Петербурге — 33.

*Рейзингер (Reisinger) Вацлав* (1828–1892), чешский артист балета, балетмейстер. Постановщик «Лебединого озера» в московском Большом театре в 1877 г — 116.

*Рейнхарт (Reinhart) Вернер* (1884–1951), швейцарский промышленник, меценат, музыкант-любитель (играл на кларнете), друг И.Ф. Стравинского — 173, 183, 193, 197, 278,414.

*Рейнхарт Ганс*, брат В. Рейнхарта — 197.

*Ремизов Алексей Михайлович* (1877–1957), писатель — 118, 421.

*Ремизов* (псевдоним *Ре-Ми) Николай Владимирович* (1887–1975), художник-график, карикатурист, сценограф — 420.

*Рерих Николай Константинович* (1874–1947), живописец, театральный художник — 76, 83, 119, 122, 126,409.

*Ривьер (Riviere) Жак* (1886–1925), литературный критик, главный редактор и издатель парижского журнала «Nouvelle Revue Francaise» — 121.

*Риети (Rieti) Витторио* (1898–1994), американский композитор итальянского происхождения — 311, 334.

• «Барабау» — 311, 334.

• «Бал» — 334.

*Риман (Riemann) Гуго* (1849–1919), немецкий музыковед* Основатель и автор словаря «Riemann Musik-Lexikon» (1-е издание — 1882 г.), выдержавшего около 20 переизданий — 57.

*Римская-Корсакова Надежда Николаевна* (в замужестве *Штейнберг)* (1884–1971), дочь Н*А. Римского-Корсакова— 65, 110, 113,404, 405.

*Римский-Корсаков Андрей Николаевич* (1878–1940), старший сын Н.А. Римского-Корсакова, друг И.Ф. Стравинского в период 1902–1915 г.г. — 58, 59, 62, 131, 171,406.

*Римский-Корсаков Владимир Николаевич* (1882–1970), сын Н.А. Римского-Корсакова, сокурсник по Петербургскому университету и друг молодого И.Ф. Стравинского—41,53, 54, 58, 62.

*Римский-Корсаков Николай Андреевич* (1844–1908) — 22, 25, 26, 29, 32, 34–36, 38, 41–43,45, 49–51, 55–67, 69, 98, 99, 107, 109–111, 115, 116, 130, 134, 145, 220,

230, 231,381,383,403,405.

• «Садко» — 29, 168.

• «Пан-воевода» — 49.

• «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Фев-ронии» — 62.

• «Золотой петушок» — 107, 155, 217, 252.

• «Снегурочка» — 145.

• балет на музыку оперы «Снегурочка» «Полунощное солнце» —145, 146.

• «Шехеразада» — 273.

*Рихтер (Richter) Ганс* (1843–1916), немецкий дирижер — 34, 54, 124, 403.

*Рихтер Николай Иванович* (1879–1944), пианист, друг мо* лодого И.Ф. Стравинского, позднее преподаватель Ленинградской консерватории — 59.

*Робер (Robert) Стивен-Поль*$_{y}$ студент-филолог Лозаннского университета, пробовавшийся на роль Солдата в *Сказке о Солдате* — 198.

*Розбауд (Rosbaud) Ганс* (1895–1962), австрийский дирижер— 303.

*Романов Борис Георгиевич* (1891–1957), артист балета, хореограф — 91, 291, 329, 410.

*Романов Константин Константинович (К Р)* великий князь (1858–1915), поэт и драматург — 374.

*Россе (Rosset) Габриель*, студент Лозаннского университета, исполнитель роли Солдата в премьерном спектакле *Сказка о Солдате* — 178, 198.

*Росси (Rossi) Нино*, швейцарский пианист — 410, 412. *Рубинштейн Антон Григорьевич* (1829–1894), пианист, дирижер, композитор, общественный деятель — 35, 38. *Рубинштейн (Rubinstein) Артур* (1887–1982), американский пианист. Родом из Польши— 190–191, 232,415,416.

*Рубинштейн Ида Львовна (*1880–1960), актриса. Участница «Русских сезонов» 1909 года, В 1920-х гг основала собственную балетную антрепризу в Париже — 314, 317, 319, 336, 364–365,

367, 375, 377, 420, 423.

*Руссо (Rousseau) Анри* (1844–1910), французский худож-ник-примитивист — 312, 334.

*Рябцев Владимир Александрович* (1880–1945), артист балета, балетмейстер, педагог — 333.

*Сабанеев Леонид Леонидович* (1881–1968), музыкальный критик — 386,

*Савенко Светлана Ильинична* (р. 1946), музыковед, автор монографии «Мир Стравинского» (М., 2001) — 254, 368,389, 390, 393.

*Садовень (Садовенко) Елена Алексеевна* (1894–1978), певица (контральто). Первая исполнительница партий Матери *(Мавра)* и Йокасты *(Эдип)* — 304.

*Сандра-Беллинг Александра Александровна* (1880-?), певица, жена Э, Беллинга — 407.

*Сандрар (Cendrars) Блэз* (настоящее имя *Фредерик Созе)* (1887–1961), швейцарский поэт, путешественник. Глава парижского издательства «La Sirene». В 20-30-х годах друг И. Стравинского, П. Пикассо, Г Аполлинера и других представителей художественной элиты Парижа—387.

*Сандуленко Александр Прокофьевич*, певец-любитель (тенор), завсегдатай «музыкальных сред» в доме Римских-Корсаковых — 59.

*Санин* (настоящая фамилия *Шенберг) Александр Акимович* (1869–1956), актер, режиссер драматического и оперного театра— 132–133, 409.

*Сарджент (Sargent) Гарольд Малколм* (1895–1967), английский дирижер — 357, 373.

*Сати (Satie) Эрик* (1866–1925), французский композитор
— 86, 124, 142,213, 228, 330, 410, А.

• «Сократ» — 86, 124, 228.

• «Парад» — 86, 124, 213.

• «Меркурий» — 330.

*Сахаров Иван Петрович* (1807–1863), этнограф, собиратель русского фольклора— 162, 411, 414.

*Сергеев Николай Григорьевич* (1876“ 1951), артист балета, режиссер, педагог — 416.

*Серов Александр Николаевич* (1820–1871), композитор, музыкальный критик, музыкально-общественный деятель — 23, 26, 28.

• «Юдифь» — 28.

• «Вражья сила» — 28.

*Серов Валентин Александрович* (1865–1911), художник.

Сын А.Н. Серова — 80.

*Серт (Sert)* (урожд. *Годебска) Мися* (1872–1950), меценатка, друг С.П. Дягилева. Жена испанского художника Х,М. Серта— 113.

*Сешъяри (Sechiari) Пьер*, французский хормейстер, дирижер — 282.

*Сиоан* (*Siohan) Робер* (1894–1985), французский музыковед, дирижер. Автор монографии «Strawinsky» (Paris, 1956) —366,376, 377.

*Скарлатти (Scarlatti) Доменико* (1685–1757), итальянский композитор, клавесинист, органист— 158, 188, 203,

• «Женщины в хорошем настроении», балет на музыку Скарлатти — 158, 188, 189, 203.

*Скрябин Александр Николаевич* (1872–1915) — 59, 347.

• «Мистерия» — 125.

*Славинский (Slavinsky) Тадеуш* (1901–1945), польский артист балета. Участник труппы «Русский балет С. Дягилева» — 228.

*Смирина Анна Викторовна* (р. 1960), театровед — 14. *Смирнов Валерий Васильевич* (р. 1937), музыковед, автор книги «Творческое формирование И.Ф. Стравинского» (Л., 1970) —58.

*Смоленз (Смоленс; Smallens) Александр* (1889–1972), американский дирижер — 308.

*Снегирев Иван Михайлович* (1793–1868), этнограф-фольклорист— 162, 411.

*Снеткова Александра Петровна* (1872-?), учительница музыки Стравинского с 1896/97 по 1899 гг — 26, 27, 56.

*Соколов Николай Александрович* (1859–1922), композитор (ученик Н А. Римского-Корсакова), теоретик музыки, педагог. С 1896 г профессор Петербургской консерватории. Член Беляевского кружка — 35, 59.

*Соколова (Sokolova) Лидия* [настоящие имя и фамилия *Хильда Маннинге* (*Munnings*)] (1895–1974), английская балерина. Танцевала в труппе «Русский балет

С. Дягилева» — 211, 227.

*Соловьев Николай Феопемптович* (1846–1916), композитор и музыкальный критик. В 1874–1909 профессор Петербургской консерватории — 26, 56.

• «Корделия» — 26.

*Софокл* (ок. 496–406 до н. э.) — 278, 284, 419.

*Спрэг-Кулидж* (*Sprague-Coolidge) Элизабет* (1864–1953), американская меценатка — 296, 331.

*Стасов Владимир Васильевич* (1824–1906), музыкальный и художественный критик, историк искусства — 59.

*С теллецкий Дмитрий Семенович* (1875–1947), художник, скульптор — 118.

*Сток (Stock) Фредерик-Август* (1872–1942), немецкий дирижер, композитор. С 1895 г. работал в США — 271.

*Стоковский (Stokowski) Леопольд* (1882–1977), американский дирижер — 272, 308.

*Стравинская Анна Кирилловна* (урожд. *Холодовская)* (1854–1939), мать И.Ф. Стравинского — 23, 24, 27, 28,31,41, 121, 141, 169,383,407.

*Стравинская* (урожд. *де Боссе) Вера Артуровна* (1892–1982), вторая жена И.Ф. Стравинского — 10, 418.

*Стравинская* (урожд. *Носенко) Екатерина Гавриловна* (1881–1939), кузина и первая жена И.Ф. Стравинского— 62, 65, 141, 167, 340, 383, 384, 404, 411, 419, А.

*Стравинская Елена Алексеевна* (р. 1937), внучатая племянница И.Ф. Стравинского —11.

*Стравинская Людмила Игоревна* (1908–1938), дочь И.Ф. Стравинского— 154, 167, 170, 409, 413.

*Стравинская Милена Игоревна* (1914–2004), дочь И.Ф. Стравинского— 144, 167.

*Стравинский Гурий Федорович* (1884–1917), младший браг И.Ф. Стравинского, певец (баритон) — 26,30^31,52, 59, 160–161, 171,407.

*Стравинский Святослав (Сулима) Игоревич* (1910–1994), пианист, композитор, педагог, младший сын И.Ф. Стравинского — 135, 167, 340, 366, 376, 384, 397,409,413,422.

*Стравинский Федор Игнатьевич* (1843–1902), певец (бас), отец И.Ф. Стравинского — 11, 21, 22, 23–24, 26, 28, 29,41,43, 52, 59, 65, 111.

*Стравинский Федор Игоревич* (1907–1989), старший сын И.Ф. Стравинского, художник. Автор книги «Послание Игоря Стравинского» (Le Message d'Igor Stra-winsky. Lousanne, 1948), альбома «Екатерина и Игорь Стравинские» (Лондон, 1973)— 13,28,135, 167,340, 409, А.

*Стравинский Юрий Федорович* (1878–1941), браг И.Ф. Стравинского, архитектор —121,

*Страрам (Straram) Вальтер* (1876–1933), французский дирижер — 372.

*Строцци-Печич (Strozzi-Pecic) Майя* (1882–1962), хорватская певица (сопрано) — 186, 201, 414.

*Сувчинский Петр Петрович* (1892–1985), философ, культуролог, критик. В 1922–1928 г.г. руководитель издательства «Евразия» в Париже и Берлине. Пропагандист творчества И.Ф. Стравинского — 377.

*Суриц Елизавета Яковлевна* (р. 1923), театровед, историк балета— 14.

*Су тер Г* — см* *Зутер Г.*

*Сэнгриа (Cingria) Александр* (1879–1945), швейцарский художник, брат 111.А. Сэнгриа— 140.

*Сэнгриа Шарль Альбер* (1883–1954), швейцарский поэт, писатель, эссеист — 140, 166, 361, 362, 374.

*Сюрваж (Survage;* настоящая фамилия *Штурцваге) Леопольд* (1879–1968), французский художник русского происхождения. В 1922 г. оформлял премьерный спектакль оперы *Мавра* — 417.

*Таиров Александр Яковлевич* (1885–1950), режиссер, основатель московского Камерного театра — 133.

*Тал их (Talich) Вацлав* (1883–1961), чешский дирижер — 371.

*Танеев Сергей Иванович* (1856–1915) — 59.

*Татьянова* (*Tatyanova*) *Татьяна*, швейцарская певица русского происхождения. Стравинский сам готовил с ней исполнение *Прибауток* и *Колыбельных песен кота* под рояль— 193.

*Телманьи* (*Telmanyi*) *Эмиль* (1892–1988), венгерский скрипач, дирижер — 328.

*Тенишева Мария Клавдиевна* (1867–1928), меценатка, художница по эмали, коллекционер. В ее имении Та-лашкино (Смоленской губ.) подолгу жили и работали многие представители русской художественной элиты —83, 122.

*Толстой Лев Николаевич* (1828–1910) — 31.

*Таммазини* (*Tommasini*) *Винченцо* (1878–1950), итальянский композитор — 158, 203.

*Торан {Thoran) Корнель де*, бельгийский дирижер—319,335.

*Тосканини* (*Toscanini) Артуро* (1867–1957), итальянский дирижер — 288–289, 290, 291, 328.

*Тьель (Thiele) Иван* (1877–1948), французский художник-портретист русского происхождения — А.

*Тюдеск* (*Tudesque*), тромбонист Симфонического оркестра Парижа — 343.

*Тюльдер* (*Tulder)JIуи ван*, нидерландский певец, исполнитель заглавной партии в *Эдипе* — 304.

*Уолш (Walsh) Стивен* (р. 1942), английский музыковед. Автор первой обстоятельной биографии И.Ф. Стравинского (Stravinsky. A Creative Spring: Russia and France, 1882–1934. L., 1999)— 11, 14, 114, 129, 199, 201,202, 390.

*Урсин Максим Владимирович* (р.1967), музыковед — 203, 204.

*Фалья (Falla) Мануэль де* (1876–1946), испанский композитор, пианист — 75, 104, 132, 295–296, 330.

• «Треуголка»—132.

• «Балаганчик маэстро Педро» — 295, 330.

• Концерт для клавесина, флейты, гобоя, кларнета, скрипки и

виолончели — 295, 330.

*Федоровский Федор Федорович* (1883–1955), театральный художник — 409.

*Фейерчайлд (Fairchild) Блер* (1877–1933), американский композитор — 354.

*Филипп (Philipp) Исидор* (1863–1955), французский пианист, педагог — 270–271.

*Фительберг (Fitelberg) Гжегож* (1879–1953), польский дирижер, скрипач, композитор. В 1921–1924 г.г. дирижировал спектаклями «Русского балета С. Дягилева» — 236, 416, 417.

*Фово* (*Foveau*), трубач Симфонического оркестра Парижа — 342.

*Фокин Михаил Михайлович* (1880–1942), танцовщик, балетмейстер, педагог— 70–71, 73, 74, 82, 85, 9L 111— 113, 115, 116–117, 118–119, 125–126, 279, 286, 333, 406, 407.

*Форе (Faure) Габриель* (1845–1924), французский композитор, органист — 46.

*Фох* (*ГосИ)Дирк* (1886–1973), нидерландский дирижер — 328.

*Фраёнова Ольга Викторовна* (р. 1957), музыковед— 14. *Франк* (*Franck) Сезар* (1822–1890), французский композитор, органист — 46, 47.

*Франциск Ассизский (Franciscus Assisiensis) {Джованни Бернардоне)* (1182–1226), святой католической церкви. Учредитель названного его именем монашеского ордена — 276.

*Фуртвенглер (Furtwangler*) *Вильгельм (*1886–1954), немецкий дирижер, композитор — 268.

*Хиндемит* (*Hindemith*) *Пауль* (1895–1963), немецкий композитор, альтист — 243, 255, 358–359, 360, 373.

• «Бесконечное» — 360, 373.

• «Четыре темперамента» — 373.

• «Иродиада» — 373.

• «Schwanendreher» — 373.

• Квинтет для духовых инструментов — 373–374.

• «Ludus tonalis» — 374.

*Холодовская С.К.,* см. *Елачич С,К,*

*Хоффнунг (Hoffnung) Герард* (1825–1959), немецкий художник-график. Жил и умер в Лондоне — А.

*Хуф* (*Huj) Пауль* (1891-196 1), нидерландский музыковед, исполнявший роль Чтеца в *Царе Эдипе* — 304.

*Цемлински* (*Zemlinsky*) *Александер фон* (1871–1942), австрийский дирижер, композитор, педагог — А. *Цураюки Ки-но* (ок. 868–945 или 946), японский поэт — 408,

*Чайковский Петр Ильич* (1840–1893) — 24–26, 28, 29, 32, 36, 51, 55, 69, 116, 134, 218, 220, 221–223, 231, 315, 316, 334, 335,

363, 374, 395, 416, 417, 420.
• Шестая (Патетическая) симфония — 24, 29.
• Пятая симфония — 55.
• «Лебединое озеро» — 69, 116,315.
• «Спящая красавица» — 69, 116, 218, 222–224, 229, 232, 233, 252, 315,416.
• «Щелкунчик» — 315.
• «Пиковая дама» — 315.
*Чеккетти* (*Cecchetti*) *Энрико* (1850–1928), итальянский танцовщик, балетмейстер, педагог. В 1887–1909 г. г служил в Мариинском театре. В 1911–1921 гг педагог-репетитор «Русского балета С. Дягилева». Первый исполнитель партий Кащея и Фокусника на парижских премьерах *Жар-птицы* и *Петрушки* — 145. *Черепнин Николай Николаевич* (1873–1945), композитор, дирижер, педагог — 35, 55, 70.
*Черни (Czerny) Карл* (1791–1857), австрийский композитор и пианист чешского происхождения — 259, 280. *Чернышевский Николай Гаврилович (*1828–1889), писатель, публицист — 393.
*Чернышова Любовь Павл овна* (1890–1976), балерина, участница «Русских сезонов» — 3 М.
*Чиконья (Cicogna) Г.*, председатель итальянского Общества симфонических концертов (Ente Concerti Orchestrali) — 291.
*Чимароза (Cimarosa) Доменико (*1749–1801), итальянский композитор — 248.
• «Тайный брак» — 248.
*Шабрие* (*Chabrier) Эмманюэль* (1841–1894), французский композитор — 36, 46, 47, 248–249, 257.
• «Дурное воспитание» — 248–250, 257.
• «Король поневоле» — 249, 257.
*Шаванн (Chavannes) Фернан* (1868–1936), швейцарский драматург— 140.
*Шагал* (*Chagall) Марк Захарович* (1887–1985), живописец, график, сценограф — 13, А.
*Шальк (Schalk) Франц* (1863–1931), австрийский дирижер, педагог —304, 419.
*Шаляпин Федор Иванович* (1873–1938) — 29,
*Шанель (Chanel) Габриель Бонье (Коко) (*1883–1971), французская художница-модельер — 213, 228.
*Шеллинг (Schelling) Фридрих Вильгельм* (1775–1854), немецкий философ — 165.
*Шереметев Александр Дмитриевич* (1859–1931), меценат, дирижер-любитель, учредитель Общедоступных симфонических концертов(1900-1910-е г.г.)— 111,405. *Шерхен (Scherchen) Герман* (1891–1966), немецкий дирижер — 255, 286.

*Шеффнер (Schaeffner) Андре* (1895–1980), французский музыковед — 370,

*Шёнберг (Schonberg) Арнольд* (1874–1951), австрийский композитор — 95, 128–129.

• «Лунный Пьеро» — 95, 128,

*Шлёцер Борис Федорович* (1881–1969), музыкальный критик. После 1917 г. жил в Париже и Нью-Йорке — 252, 386, 390.

*Шмитт (Schmitt) Флоран (1870–1958),* французский композитор— 75,91, 104, 132,408.

• «Трагедия Саломеи» — 91, 132.

*Шопен (Chopin) Фридерик* (1810–1849) — 57, 67, 112, 351,405.

• Ноктюрн As-dur op. 32–67, 112, 405.

• Блестящий вальс Es-dur op. 18–67, 112, 405.

• балет на музыку Шопена «Сильфиды» («Шопениа-на») —67, 112, 405.

*Штейнберг Максимилиан Осеевич* (1883–1946), композитор, зять Н.А. Римского-Корсакова, в 1900-1910-х гг друг Стравинского — 59, 110–111, 126,405.

*Штейнберг И. Н.*, см. *Римская — Корсакова Н.Н.*

*Штраус (Strauss) Рихард* (1864–1949), немецкий композитор, дирижер — 95, 127.

*Штрекер (Strecker) Вилли* (1884–1958), совладелец музыкального издательства «Шотт и сыновья» (Schott's Sohne) в Майнце— 343, 353, 354, 355.

*Шуберт (Schubert) Франц* (1797–1828) — 51, 57, 347.

*Шуман (Schumann) Роберт* (1810–1856) — 55, 57,116,221.

• Вторая симфония — 55.

• «Карнавал» — 70, 116, 146, 252.

*Шухаев Василий Иванович* (1887–1973), художник, сценограф. В 1930-х г. п работал в Париже — фронтиспис.

*Эберг Эрнест Александрович* (7-1925), до декабря 1925 г. директор Российского музыкального издательства

С.А. и Н.К. Кусевицких — 280, 286.

*Эккерман (Eckerman) Иоган Петер* (1792–1854), друг и личный секретарь И.В. Гёте, составитель книги «Разговоры с Гёте» — 165.

*Энджел (Engel) Карл*, руководитель музыкального отдела Библиотеки Конгресса в Вашингтоне — 331.

*Энди (Indy) Венсан д*(1851–1931), французский композитор, органист, дирижер. Один из основателей Национального музыкального общества в Париже — 46,47.

*Эрразуриц (Errazuriz) Эухения де* (ум. в 1951 г.), меценатка, родом из Чили — 152, 169, 412, 413.

*Эссерт Берта Самойловна* (1845–1917), няня в семье Стравинских — 160, 171.

*Южаков Сергей Николаевич* (1849–1910), публицист — 53.

*Юргенсон Борис Петрович* (1868–1935) и *Григорий Петрович* (1872–1936), совладельцы нотного издательства «Юргенсон» — 403, 404, 405, 406, 407, 408.

*Яковлева-Шапорина Любовь Васильевна* (1879–1967), художница, режиссёр, переводчица «Хроники моей жизни» И.Ф. Стравинского— 13.

*Янакопулос* (*Janacopoulos*) *Вера (Г?оргиевна)* (1892–1955), амер. певица, гречанка по происхождению—256,274, 283, 295,

*Янович Екатерина Михаиловна*, учительница музыки Стравинского с 1892 г, — 26.

*Ярустовский Борис Михайлович* (1911–1978), музыковед, педагог, музыкально-общественный деятель, автор монографии «Игорь Стравинский» (1-е изд. М., 1963) —8.

*Ястребцев Василий Васильевич* (1866–1934), автор «Воспоминаний» о Н.А. Римском-Корсакове (в 2-х тт. Л., 1959-60) —59, 62.

## *ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ*

*Ансерме 1985* — Эрнест Ансерме. Беседы о музыке. Л., 1985.

*Ансерме 1986* — Эрнест Ансерме. Статьи о музыке и воспоминания. М., 1986.

*Асафьев 1930* — Б.В. Асафьев (Игорь Глебов). Русская музыка от начала XIX столетия. M; JL, 1930.

*Асафьев 1974* — Б. Асафьев. О балете. Л, 1974.

*Бенуа* — Александр Бенуа. Мои воспоминания. М., 1980. Т. 2, кн. 5.

*Борисоглебский* — М. Борисоглебский. Материалы по истории русского балета. Л., 1939. Т.2.

*Валери Поль* — Поль Валери. Об искусстве. М., 1993.

*Варунц* — Виктор Варунц. Биографические очерки. Стравинский-гимназист //«Музыкальная академия», 2002, № 3.

*Вокальная музыка I* — Игорь Стравинский. Вокальная музыка. Вып. I / Составление и комментарии И. Вершининой. М., 1982,

*Волконский* — Кн. Сергей Волконский. Отклики театра. Пг., 1914.

*Гёте об искусстве* — И.В. Гёте об искусстве. М., 1975.

*Гозенпуд* — А. Гозенпуд. Р. Вагнер и русская культура. Л., 1990.

*Григорьев* — С.Л. Григорьев. Балет Дягилева. М., 1993.

*Дебюсси* — К. Дебюсси. Избранные письма. Л… 1986.

*Диалоги* — Игорь Стравинский. Диалоги. Воспоминания.

Размышления. Комментарии / Послесловие и общая ред. М.С. Друскина. Л., 1971.

*Дневник* — Сергей Прокофьев. Дневник. Париж, 2003. Ч. 2.

*Дягилев 11* — Сергей Дягилев и русское искусство. М., 1982. Т. 2.

*Интервью* — И. Стравинский — публицист и собеседник / Составление, текстологическая редакция,

заключительная статья и указатели Виктора Варунца. М., 1988.

*Квятковский* — А.П. Квятковский. Словарь поэтических терминов. М., 1940.

*Красовская* — В.М. Красовская. Нижинский. Л., 1974.

*Летопись* — Н.А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1926.

*Лифарь* — Сергей Лифарь. Дягилев и с Дягилевым. М., 1992.

*Мися Серт* — Мизия Серт Мизия или «пожирательница гениев». М., 2001.

*Мясин* — Леонид Мясин. Моя жизнь в балете. М., 1997.

*Б. Нижинская* — Бронислава Нижинская. Ранние воспоминания. М., 1999. Ч. 1.

*Р\ Нижинская* — Ромола Нижинская. Вацлав Нижинский. М., 1996.

*Переписка I, II, III*— И.Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. М., 1997, 2000, 2003. Т. 1, 2,3.

*Прокофьев* — С.С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. 2-е изд. М., 1961.

*Римский-Корсаков* — Н.А. Римский-Корсаков. Литературные произведения и переписка //Полное собрание сочинений. М., 1982. Т. 8.

*РК* — Расходная книга. *// Здесь: Переписка I.*

*Савенко* — С. Савенко. Мир Стравинского. М., 2001.

*Статьи и воспоминания* — И.Ф. Стравинский. Статьи. Воспоминания/Ред. — сост. Г.С. Алфеевская, И.Я. Вершинина. М., 1985,

*Статьи и материалы* — И.Ф. Стравинский. Статьи и материалы / Сост. Л.С. Дьячкова. Под общей ред. Б.М. Ярустовского. М., 1973.

*Урсин* — М.В. Урсин. «Пульчинелла»: в диалоге с Перголези // И.Ф. Стравинский. Сб. ст. / Научные труды Московской консерватории. М., 1997. Сб. 18.

*Фокин* — М. Фокин. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи. Письма. JL; М., 1962.

*Шёнберг* — Виктор Варунц, А.Шёнберг — И.Стравинский:

хроника одной вражды // Арнольд Шёнберг: вчера, сегодня, завтра. Сб. ст. / Научные труды Московской консерватории. М., 2002. Сб. 38.

*Эккерман* — И.П. Эккерман. Разговоры с Гёте. М.; JL, 1934.

*Ястребцев* — Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания В.В. Ястребцева. JL, 1960. Т. 2.

*Drummond*—John Drummond. Speaking of Diaghilev. L., 1997.

*Selected I, II* — Stravinsky. Selected Correspondence. Vols I, II / Ed. by R. Craft. London; Boston, 1982.

*Stravinsky in Pictures* — Stravinsky in Pictures and Documents / Ed. by Vera Stravinsky and Robert Craft. New York, 1978.

*Villard-Gilles* — Jean Villard-Gilles. Souvenirs du Diable / Hommage a Ch.F. Ramuz. Lausanne, 1947.

*Walsh* — Stephen Walsh. Stravinsky. A Creating Spring: Russia and France, 1882–1934. New York, 1999.

Иллюстрации заимствованы из следующих изданий:

1. Robert Siohan. Stravinsky. Editions du Seuil. Paris 1956.
2. Michail Larionov. Diaghilev et le Ballets Russes. Paris 1970.
3 Stravinsky in Pictures and Documents. N.Y. © 1978 by Vera Stravinsky Trapezoid, Inc., and Robert Craft.
4. Heinrich Lindlar. Lubbes Strawinsky Lexikon. © 1982 Gustav Lubbe Verlag.
5. Strawinsky. Sein Nachlass. Sein Bild. © 1984 Kunstmuseum Basel.
6. Dearest Bubushkin. Ed. by Robert Craft. London, Thames and Hudson. © 1985 Robert Craft.
7. Igor Strawinsky. Fur Sie portratiert von Christoph Rueger. © VEB Deutscher Verlag fur Musik Leipzig 1988.

**notes**

# Примечания

## 2

Так называлась группа композиторов, в которую входили Балакирев, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков и Кюи.

## [1]

Несколько десятилетий спустя в известных «Диалогах» с Р. Крафтом Стравинский вновь вспоминает этот эпизод, излагая его более пространно: «Возвращаясь вечером с полей, крестьянки в Льзи [Лужского уезда Санкт-Петербургской губ, — *И. В.]* пели приятную спокойную песню, в течение всей жизни всплывавшую в моей памяти в ранние вечерние часы досуга. Они пели в октаву — конечно, без гармонизации, — и их высокие, резкие голоса напоминали жужжание миллиарда пчел. Ребенком я никогда не отличался особенно развитой памятью, но эта песня запечатлелась в моем сознании с первого раза» *(Диалоги,* с. 16–17). Далее Стравинский приводит запись этой мелодии.

## [2]

Федор Игнатьевич Стравинский (1843–1902), с 1876 г. солист Мариинского театра, прославившийся исполнением ведущих басовых партий в операх Чайковского, Римского-Корсакова, Серова и др.

## [3]

Согласно записям в так называемой Расходной книге, которая велась Ф.И. Стравинским, занйтия музыкой начались 25 сентября 1891 г., когда для сыновей Игоря и Гурия была приглашена учительница музыки Ольга Александровна Петрова (все записи в Расходной книге даны по старому стилю). 9 октября 1892 г. ее сменила Екатерина Михайловна Янович. Сколько времени продолжались ее уроки — установить не удается, поскольку записи в Расходной книге с августа 1893 г. по 1896 г. не сохранились. Во всяком случае, занятия с Петровой и Янович в памяти Стравинского не запечатлелись, и в «Диалогах» он называет своей первой учительницей музыки Александру Петровну Снеткову, которая появилась в доме Стравинских, по-видимому? в декабре 1896 г., когда будущему композитору было уже 14 лет (см.: *РКу* с. 45). Ее уроки продолжались до 1899 г. включительно. В «Диалогах» Стравинский вспоминает, что она была рекомендована отцу профессором Петербургской консерватории, композитором и музыкальным критиком Николаем Феопемптовичем Соловьевым. В его опере «Корделия» (по Шекспиру) Федор Игнатьевич исполнял главную партию. Об уроках Снетковой Стравинский отзывался впоследствии весьма скептически: «.. не помню, чтобы я чему-нибудь научился у нее в области музыки» {*Диалоги*, с. 35).

# [4]

В «Диалогах» Стравинский утверждает ту же мысль: «…рояль сам по себе находится в центре моих жизненных интересов и служит точкой опоры во всех моих музыкальных открытиях. Каждая написанная мною нота испробована на рояле, каждый интервал исследуется отдельно, снова и снова выслушивается» (*Диалоги*, с. 90). Эту привычку Стравинский сохранил до последних дней своей творческой практики. Лилиан Либмен, секретарь композитора в поздний период его творчества и невольный свидетель его утренних композиторских штудий, вспоминает, что из-за закрытых дверей кабинета доносились «один и тот же звук или аккорд, взятые по нескольку раз (если ему нравилось звучание, то это могло продолжаться в течение нескольких минут) — редко какая-нибудь другая музыка, кроме этой» («Музыкальная академия», 1992, № 4. С. 170). Об этом же пишет в своих воспоминаниях и Сэмюэл Душкин — известный скрипач и друг Стравинского, который в 1930-е годы находился с ним в тесном творческом контакте: «Он часто сочиняет за роялем, глубоко сосредоточившись, мыча себе под нос и стараясь уловить те ноты и аккорды, которые как будто слышатся ему» *(Статьи и воспоминания*, с. 345). Сам Стравинский рассказывал Р. Крафту, что еще в юности за его привычку во время сочинения повторять много раз одну и ту же полюбившуюся ноту братья прозвали его «настройщиком».

## [5]

Мать композитора Анна Кирилловна Стравинская (урожд. Холодовская, 1854–1939) обладала красивым меццо-сопрано, «была настоящей пианисткой, хорошо играла с листа» (*Диалоги,* с. 25). Старший сын композитора Федор Игоревич (1907–1989) процитирует в своих воспоминаниях слова отца: «Это она [мать композитора. — *И. В.]* передала мне драгоценный дар читать оркестровые партитуры» (*Статьи и воспоминания*, с. 304).

## [6]

По-видимому, это первое посещение Мариинского театра состоялось 31 декабря 1891 г, о чем свидетельствует запись в Расходной книге от 28 декабря 1891 г.: «Ложа на “Жизнь за Царя” детям, на 31 декабря» *(РК,* с. 37).

## [7]

Отношение к Глинке как мастеру формы и инструментовки остается неизменным и в 20-е, и в 30-е, и в 50-е годы. Так, в 1927 г., говоря о своей опере-оратории *Эдип,* Стравинский замечает, что стремился приблизить свой вокально-оркестровый стиль к идеальному, «который имеется у Глинки в его «Жизни за царя»» (*Интервью,* с. 76). «В русской музыке я высоко ценю, к сожалению, малоизвестного на Западе мастера — Глинку…» — заявляет он в интервью 1931 г. (*Интервью*, с Л 03). А в интервью 1937 г., восхищаясь Чайковским «как мастером формы и инструментовки», добавляет: «…он превосходит всех других русских композиторов, кроме Глинки» (*Интервью*, с. 129). И уже в конце 50-х годов, как бы подводя итог своим размышлениям об этом композиторе, Стравинский говорит: «Глинка — музыкальный герой моего детства. Он всегда был и остается для меня безупречным… в нем — истоки всей русской музыки» *(Диалоги*, с. 52).

## [8]

Ф.И. Стравинский исполнял партию Олоферна в «Юдифи» Серова и партию Ерёмки в его же «Вражьей силе», обе с неизменным успехом. Трудно сказать, которую из названных опер имеет в виду И.Ф. Стравинский. В «Диалогах» он вспоминает, что певческий и артистический дар отца высоко ценил Римский-Корса-ков, который приходил в дом Стравинских просить Федора Игнатьевича исполнить партию Варлаама в готовящейся постановке «Бориса Годунова» в своей редакции. «Сцена пьянства в “Князе Игоре” [Федор Игнатьевич пел партию Скулы. — *И.В.]* в его исполнении была одним из наиболее ярких моментов спектакля, и специально для него Римский включил аналогичную сцену в “Садко” [в 1 — й картине оперы Федор Игнатьевич исполнял партию скомороха Дуды. — *И.* Я]» *{Диалоги,* с. 37). В интервью 1935 г. Стравинский говорит о своем отце — «обладателе великолепного баса», который, «будучи первоклассным певцом… мог бы сравняться в славе с Шаляпиным, доведись ему выехать за пределы России» (*Интервью,* с. 109).

## [9]

Стравинский ошибочно объединяет два события. Спектакль Мариинского театра, посвященный 50-летию создания оперы «Руслан и Людмила», состоялся за год до смерти Чайковского, 27 ноября 1892 г. А спектакль «Руслан и Людмила», на котором, как установлено И.В. Белецким, мог присутствовать Чайковский и о котором вспоминает Стравинский, состоялся 29 сентября 1893 г. Чайковский, действительно, незадолго перед тем дирижировал первым исполнением своей Шестой симфонии. Первый концерт, посвященный его памяти (под управлением Э.Ф. Направника), в программу которого входила и Патетическая симфония, состоялся в ноябре 1893 г. *{Диалоги*, коммент. на с. 340).

# [1]

В апреле 1893 г. в возрасте десяти лет Стравинский сдал вступительный экзамен во 2-ю Санкт-Петербургскую гимназию, но учение не заладилось, и в 1898 г. родители решили перевести его в одну из престижных частных гимназий — Я.Г. Гуревича, которую Стравинский закончил в 1901 г. 1 июня ст. ст., в возрасте 19-ти лет (см.: *Варунц,* с. 182–185).

## [2]

Имеется в виду младший из четырех сыновей Федора Игнатьевича— Гурий Федорович (18844 917), в будущем певец (баритон), умерший во время Первой мировой войны от тифа.

# [3]

Александр Францевич Елачич (1847–1916), муж родной тетки Стравинского (по материнской линии) Софьи Кирилловны Холодовской (1851–1929). Юрист по образованию, А.Ф. Елачич был страстным меломаном и знатоком музыки XIX века. Домашнее музицирование, которое процветало в его доме, многое дало для музыкального формирования его племянника. Позднее Стравинский вспоминал, как много классической музыки было переиграно в четыре руки, и как сам он еще в двенадцатилетнем возрасте играл со своим дядей в четыре руки квартет Брамса. «Единственным членом семьи, верившим в мой талант, — вспоминал Стравинский, — был дядя Александр Елачич» (*Диалоги*, с. 27). Он всячески поддерживал сочинительство племянника, уклоняясь от какой-либо критики его опусов.

Летом 1904 г., живя в имении Елачичей Павловка и сочиняя свое первое крупное произведение — *Сонату fis-moll для фортепиано*, Стравинский описывает атмосферу загородного дома Елачичей и характер общения с его обитателями: «Споры о музыке [имеется в виду современная музыка. — *И. В]* у нас не прекращаются и доходят подчас до грандиозных размеров… Так, например, вчера заговорили о Рахманинове. Он не хочет знакомиться с Рахманиновым, так как не стоит (он, де, фортепианный композитор). Тогда я ему сказал, что лучше, чем мою Сонату слушать и знать, послушать и узнать фортепианный концерт Рахманинова» (В.П. Ва-рунц предполагает, что речь идет о Втором концерте. См.: *Переписка* /, с. 145, коммент. 5). «Он ничего не сказал, — продолжает Стравинский, — но так и видно было, что он поставлен в затруднительное положение: либо мою вещь признать выше рахманиновской, которого он не знает, либо меня ругнуть, чего он никогда не сделал бы» (из письма к В.Н. Римскому-Корсакову от 3/16 июля 1904 г из Павловки. *Там же,* с. 144).

Позднее А.Ф. Елачич отметил первое исполнение *Симфонии Es-dur* на закрытом прослушивании в зале Придворного собрания (исполнялись средние части: Скерцо и Largo), заказав по этому случаю отлить для племянника специальную медаль.

## [4]

Ирония, которая сквозит в приведенном пассаже, — результат умонастроений Стравинского 30-х годов. В 1900-х его мысли и настроения были совершенно созвучны той среде, которую он описывает в «Хронике». Вот фрагмент письма из Усти луга Владимиру Римскому-Корсакову, датированного 15/28 июля 1905 г: «Мы постоянно устраиваем совместные чтения… Читаем мы конституции всех стран, изложенные (в совсем новом издании) очень хорошими публицистами (Звез-дич, Южаков, Пошехонов и др.). Прочитали гнилую Австрию, читаем Англию… [Англичане — ] что это за народ! — на диво всему миру!!!!!! Какая политическая зрелость, воспитанность. А все делает эта “Великая хартия вольностей” и этот изумительный акт “Habeas Corpus”. Довольно! — завидно! досадно! обидно!!!!!! Проклятое царство хулиганов ума и мракобесов!» *(Переписка I,* с. 152). А в следующем, 1906 г. в письме к В. Н. Римскому-Корсакову, живо откликаясь на события общественной жизни России, уверяет, что не будь он занят музыкальными делами, то есть собственно сочинением музыки, он бы «принялся самым серьезным и тщательным образом изучать научный социализм». Однако, заканчивая это письмо, он высказывает мысль, от которой уже не откажется во всю последующую жизнь: «…я и рад, что музыкальный интерес все-таки для меня — первенствующий. Гибель для искусства — его смесь с политикой» *(Переписка /*, с. 162).

## [5]

Высокая оценка дирижерского искусства Э.Ф. Направника повторена Стравинским через много лет:«.. звездой среди петербургских дирижеров был Направник» (*Диалоги*, с. 62). Это, впрочем, не заслоняло в глазах Стравинского «строго консервативного нрава и вкусов» Направника, не сумевшего оценить по достоинству «новаторства его современников… и особенно самого крупного из них М.П. Мусоргского» (из письма сыну Направника 15 ноября 1932 г.: *Статьи и материалы,* с. 492).

# [6]

Ганс Рихтер прославился исполнением Вагнера, Брамса и Брукнера. Стравинский мог слышать его в 1898 г. во время гастролей с немецкой оперной труппой в Петербурге. Тогда был исполнен целый ряд опер Вагнера: «Летучий голландец», «Тангейзер», «Лоэн-грин», «Валькирия», «Зигфрид», «Нюрнбергские мейстерзингеры», «Тристан и Изольда» (см.: *Гозенпуд*, с, 220–221). Характерно, что Стравинский не называет в этом ряду дирижеров Артура Никита, который также гастролировал в конце 90-х г.г. в Петербурге, и от которого юный Стравинский был в восторге. 22 апреля/ 4 мая 1899 г. он пишет М.Э. Остен-Сакену: «Этот Никит стал Никишем в квадрате против прошлогоднего Никита. Это феномен-дирижер. Он дирижировал (из крупных вещей) Пятой симфонией Чайковского, Второй симфонией Шумана и Пятой симфонией Бетховена. Он так провел Вторую симфонию Шумана, что она стала теперь, кажется, моей любимой симфонией. Вообще говоря, от всех вещей, проведенных им, я остался в неописуемом восторге» *(Переписка /*, с. 65). Автор «Хроники», пишущий воспоминания в 30-х г.г., уже не разделяет своих юношеских восторгов. К этому времени он определил для себя тот тип дирижера, который отвечает его композиторским требованиям к исполни-телю-интерпретатору. В «Диалогах», например, он уже прямо противопоставляет весьма аффектированную манеру Никиша, бьющую, с его точки зрения, на внешний эффект, сдержанно-неброскому, но идеально точному дирижированию Направника (*Диалоги*, с. 62).

## [7]

Николай Николаевич Черепнин — композитор (ученик Римского-Корсакова), дирижер и педагог. Высокую оценку его педагогическому таланту дал в своей Автобиографии С.С. Прокофьев (см.: *Прокофьев*, с. 142–143). Черепнин был связан с дягилевской антрепризой 1910-х г.г. и как дирижер, и как композитор. По заказу Дягилева он написал балеты «Нарцисс и Эхо» и «Маска красной смерти».

## [8]

Феликс Михайлович Блуменфельд — композитор (ученик Римского-Корсакова), дирижер, пианист. В 1908 г. участвовал в первом из «Русских сезонов» в Париже — дирижировал парижской премьерой «Бориса Годунова». С 1895 по 1911 г.г. — дирижер Мариинского театра. В январе 1909 г. дирижировал первым и единственным исполнением *Погребальной песни* Стравинского в концерте, посвященном памяти Н.А. Римского-Корсакова.

## [9]

Иван Васильевич Покровский — композитор и пианист. Стравинский называет его одним из организаторов «Вечеров современной музыки» в Петербурге, В «Диалогах» Стравинский утверждает, что наиболее тесное общение с Покровским, оказавшим «решительное влияние» на его жизнь, относится к 1897–1899 г. г «Когда мы встретились с ним, — вспоминает Стравинский, — я еще учился в гимназии, а он уже закончил университет; он был ровно на столько старше меня, чтобы я мог считать его авторитетом…Покровский казался мне кем-то вроде блистательного Бодлера в противовес esprit beige [провинциализму] моей семьи. Вскоре я стал проводить с ним все свое время, даже за счет школьных занятий» *[Диалоги*, с. 8).

## [10]

Имеется в виду Леокадия Александровна Каш-перова, которая в декабре 1899 г заняла место учительницы музыки, сменив Снеткову. Известная в музыкальных кругах Петербурга концертирующая пианистка (о ней сочувственно отзывались и Римский-Корсаков, и Кюи), изучавшая композицию в классе Н.Ф. Соловьева, и отличный педагог, Кашперова неоднократно вспоминается Стравинским. Но всякий раз он отделяет высокие достоинства ее пианизма от консервативного характера «ее эстетических воззрений и плохого вкуса». «С мадемуазель Кашперовой я выучил соль-минорный Концерт Мендельсона, — вспоминает Стравинский, — и много сонат Клементи и Моцарта, сонаты и другие произведения Гайдна, Бетховена, Шуберта и Шумана. На Шопене лежал запрет, и она пыталась умерить мой интерес к Вагнеру… Мы играли с ней в четыре руки оперы Римского… Единственной идиосинкразией мадемуазель Кашперовой как педагога был полный запрет пользоваться педалями; я должен был держать звук пальцами, подобно органисту; возможно, это было предзнаменованием, поскольку я никогда не писал музыку, требовавшую усиленной педализации» *(Диалоги*, с. 36). «Она пользовалась известностью в Санкт-Петербурге, и я считаю, что ее имя могло бы фигурировать если не на страницах Грова или Римана, то в каком-нибудь русском словаре того времени» *(Там же)*. Имя Л,А. Кашперовой фигурирует на страницах советского Музыкального энциклопедического словаря (М., 1990).

# [11]

Игорь Федорович поступил на юридический факультет Санкт-Петербургского университета в сентябре 1901 г.

# [12]

Учителем гармонии с ноября 1901 г. стал Федор Степанович Акименко. В «Диалогах» Стравинский дает ему краткую характеристику: «…Федор Акименко, ученик Балакирева и Римского-Корсакова — композитор, не лишенный самобытности и, как все считали, подававший надежды; помню, когда я приехал в Париж на постановку “Жар-птицы”, французские композитов ры удивили меня расспросами о сочинениях Акименко» (*Диалоги*, с. 35). Интерес к Акименко был вызван слухами о том, что Дягилев хочет привлечь его к у час-тию в «Русских сезонах» 1910 г. Дягилев действительно обращался к Акименко с предложением написать балет на сюжет романа И.И. Лажечникова «Ледяной дом». «Акименко мне кажется очень талантливым человеком, и ему, я думаю, этот сюжет подойдет», — писал Дягилев А.Н. Бенуа 12/25 июня 1909 г. Однако более тесное знакомство с этим композитором разочаровало Дягилева, он счел Акименко слишком «провинци* альным» для Парижа (*Дягилев //*, с. 108–109, 111).

## [13]

Имеется в виду Владимир Николаевич Римский-Корсаков, который, по-видимому, и представил своего товарища-сокурсника и будущего композитора отцу в начале августа 1902 г. в Гейдельберге.

## [14]

Имеется в виду старший сын Римского-Корсакова Андрей Николаевич, с которым в 1910-х г.г. Стравинский был особенно близок. Ему посвящен первый балет Стравинского *Жар-птица.*

## [15]

Стравинский не называет (да вряд ли и помнит) сочинения, которые он показал Римскому-Корсакову, и мы можем лишь приблизительно представить себе их уровень, опираясь на впечатления от дошедших до нас сочинений тех лет. Это незавершенная *Тарантелла* для фортепиано (1898), черновик которой опубликован В.П. Варунцем («Музыкальная академия», 2002, № 3.

С. 191), *Скерцо для* фортепиано, факсимильно воспроизведенное в книге В.В. Смирнова «Творческое формирование И.Ф. Стравинского» (Л., 1970), и романс для высокого голоса и фортепиано *Туна* на стихи Пушкина (И. Стравинский. Вокальная музыка. Вып. 1. М., 1982). В этих опусах невозможно угадать будущего автора *Петрушки* и *Весны священной*.

## [16]

Ф.И. Стравинский скончался 21 ноября/4 декабря 1902 г. в Петербурге. Похоронен на Волковом кладбище, позднее перезахоронен на Новодевичьем кладбище, а в 1936 г его прах перенесен на Тихвинское кладбище Александро-Невской лавры.

# [17]

О составе этой «высококультурной среды» мы узнаем из дневниковых записей В.В. Ястребцева (см.: *Ястребцев)* и из «Хронографа жизни Н.А. Римского-Корсакова за сентябрь 1906 г — июнь 1908 г.», составленного сыном композитора Андреем Николаевичем и вошедшего в издание «Летописи» Н.А, Римского-Корсакова. «27 сентября на Загородном, 28 начались обычные музыкальные среды. Их всегдашние посетители в этом и следующем сезоне: Н.И. Рихтер, Стравинские — Игорь Федорович и его брат Гурий Федорович, Н.И. Забела, М.О. Штейнберг, И.И. Лапшин, Вельские, Миту совы, Блуменфельды, А. П. Сандуленко и др., частые — Оссовские, Стасовы, Комаровы, Черепнины, Лядов, Глазунов, Н.А. Соколов, Н.Д. Кузнецов и др.; более редкие — А, Зилоти, С.И. Танеев, А.Н. Скрябин и др.» *(Летопись,* с. 404). Стравинский выделяет из вышеназванных своего близкого друга Степана Степановича Митусова — музыканта и поэта, пробовавшего свои силы в композиции. Он — автор либретто первой оперы Стравинского *Соловей* по мотивам одноименной сказки Х.К. Андерсена и русской версии текстов вокального цикла *Два стихотворения П. Верлена**

# [18]

Сергей Павлович Дягилев — импресарио, основатель (совместно с А*Н. Бенуа) художественного объединения «Мир искусства» (1898 г), издатель и главный редактор одноименного журнала, первый номер которого вышел в Петербурге в том же 1898 г. В 1908 г.

организатор знаменитых «Русских сезонов» в Париже, с 1911 г. — глава антрепризы «Русский балет Сергея Дягилева».

# [19]

Вальтер Федорович Нувель в молодости увлекался авангардистскими течениями в искусстве и сам пробовал силы в музыкальном сочинительстве. Друг и сотрудник Дягилева как в эпоху создания журнала и выставок «Мира искусства», так и в пору «Русских сезонов» в Париже. Ему принадлежит литературное оформление книги «Хроника моей жизни».

## [20]

Организаторами «Вечеров современной музыки» — своего рода музыкального аналога «Мира искусства» — помимо названных Стравинским были В.Г. Каратыгин и И.И. Крыжановский. Первое музыкальное собрание состоялось 20 декабря 1901 г. (по старому стилю) в Петербурге (см.: *Переписка* /, с. 110).

# [21]

Стравинский приехал в Крапачуху (Новгородской губ.), где семья Римских-Корсаковых снимала дачу, 16 августа 1903 г. (по старому стилю) и пробыл там в постоянном общении с Николаем Андреевичем до 22 августа, то есть не две недели, а всего семь дней. После возвращения в Петербург осенью 1903 г начались его регулярные занятия с Римским-Корсаковым.

# [22]

Впоследствии Стравинский отзывался о музыке Римского-Корсакова, которого в период общения с ним буквально боготворил, с холодным отчуждением, но не уставал выражать свое восхищение Римским-Кор-саковым — педагогом («Я с большой нежностью храню воспоминания о моем учителе Римском-Корсакове, но должен при этом сознаться, что музыка его меня нисколько не привлекает»: *Интервью*, с. 82). Он повторял это в интервью 1920-х, 30-х, и даже 50-х гг. «Он был совершенно замечательным педагогом, чрезвычайно внимательным и обстоятельным* мудрым и остроумным. Делая замечание, он облекал его в такую форму, что за-быть его было почти невозможно». Это сказано в 1926 г. *(Интервью,* с. 72). «Это был необыкновенный педагог… — повторяет Стравинский в 1957 г. — Мне выпало на долю получить столь драгоценный подарок, как частные занятия с ним (1903–1906). Они обычно продолжались несколько более часа и были дважды в неделю. Главное в них было теоретическое и практическое освоение инструментовки» *(Там же*, с. 171).

# [23]

Стравинский начал брать уроки контрапункта у Василия Павловича Калафати в апреле 1902 г. Композитор (ученик Римского-Корсакова) и педагог, Калафати в 1913 г стал профессором Петербургской консерватории. Стравинский вспоминает его как одаренного педагога. «Я писал с ним стандартные упражнения по контрапункту, инвенции и фуги, делал гармонизацию хоралов; он был действительно незаурядным и весьма взыскательным рецензентом этих упражнений. Он был требователен в вопросах голосоведения и насмехался над “интересными новыми аккордами”, которые особенно любят молодые композиторы… Калафагги научил меня прибегать к слуху как к первому и последнему критерию, за что я ему благодарен» (*Диалоги*, с. 35). Занятия с Калафати продолжались около двух лет *(Там же),*

# [24]

К весне 1905 г. Стравинский успел прослушать полный курс лекций юридического факультета, но выпускных экзаменов сдавать не стал и диплома об окончании Университета не получил. Годом позже, в апреле 1906 г., он получил свидетельство о прослушанных и сданных им курсах («восемь зачтенных полугодий») (см.: *Варунц,* с. 190). Осенью 1905 г. Стравинский был помолвлен со своей кузиной Екатериной Гавриловной Носенко (1881–1939), а 11/24 января 1906 г. они обвенчались, В «Диалогах» Стравинский посвящает этому событию более пространный комментарий. «Императорское законодательство запрещало браки между двоюродными братом и сестрой. Поэтому мы должны были найти кого-нибудь… кто повенчал бы нас, не спрашивая документов, выдающих наше родство. Такого священнослужителя мы откопали в Новой деревне близ Санкт-Петербурга. Мы поехали туда 24 января (И по ст. ст.) 1906 г на двух извозчиках и были обвенчаны в полдень. Никого из родственников на свадьбе не было, и сопровождали нас лишь Андрей и Владимир Римские-Корсаковы; они вместе с нами преклонили колени и держали над нашими головами золотые с бархатом венчальные венцы. Когда после церемонии мы вернулись домой, там на пороге нас ждал Римский. Он благословил меня, держа над головой икону, которую затем вручил мне в виде свадебного подарка. (Другим свадебным подарком были его уроки — хотя, по правде говоря, и до моей женитьбы он никогда не брал с меня денег)». Согласно записи в дневнике В.В. Яст-ребцева, в этот же день Николай Андреевич подарил Стравинскому клавир «Китежа» (см.: *Переписка /*, № 92, с, 153). «Затем мы отбыли на Финляндский вокзал, — продолжает Стравинский, — где сели в поезд, отправлявшийся на Иматру, финскую Ниагару малого масштаба, излюбленное место посещения новобрачными» (Диалоги, с. 20–21).

## [1]

Речь идет о ***Симфонии Es-dur*** в четырех частях, изданной со следующим посвящением: «Дорогому учителю моему Николаю Андреевичу Римскому-Корсако-ву». На беловой рукописи, хранящейся в Российской национальной библиотеке Петербурга имеется другое посвящение и дарственная надпись: «Николаю Андреевичу Римскому-Корсакову благодарный ученик» и «Этот манускрипт счастлив преподнести в собственность дорогому Николаю Андреевичу Римскому-Корсакову в знак искренней любви и преданности. Автор» (***Переписка*** /, приложение III, № 11, с. 489).

## [2]

***Фавн и пастушка***, картины (подражание Парни). В девяти частях. В сюите Стравинского использованы I, III и IV части. (А.С. Пушкин. Полное собрание сочинений* Т. 1. СПб., 1887. С. 93–95.)

## [3]

Сюита для голоса и большого симфонического оркестра ***Фавн и пастушка*** и две средние части ***Симфонии*** были исполнены на закрытых прослушиваниях 14/27 апреля и 16/29 апреля 1907 г. в зале Придворного собрания Императорским придворным оркестром под управлением Г. Варлиха, солировала Е. Петренко.

## [4]

Публичное исполнение ***Симфонии*** (целиком) и сюиты ***Фавн и пастушка*** состоялось 22 января 1908 г не в беляевском концерте под управлением Ф. Блумен-фельда (как сказано в «Хронике»), а в Придворном со-брании и тем же составом, что и на закрытом прослушивании (дирижер Г. Варлих, солистка Е. Петренко).

## [5]

«Песенка без слов» ***Пастораль*** и ***Весна (монастырская)*** (1-я песня из цикла на стихи С. Городецкого) впервые прозвучали 27 декабря/9 января 1908 г. на 39-м из «Вечеров современной музыки» в зале Санкт-Петербургской музыкальной школы. Солисткой была Е. Петренко, партию фортепиано исполнял М. Иовано-вич. Вторая песня цикла на стихи Городецкого ***Росянка (хлыстовская)*** в составе всего цикла впервые прозвучала 10/23 апреля 1910 г. в помещении редакции журнала «Аполлон». Солировала Е. Петренко, за роялем был сам автор.

# [6]

Свадьба дочери Римского-Корсакова Надежды Николаевны и Максимилиана Осеевича Штейнберга, композитора и любимого ученика Римского-Корсакова, состоялась в Любенске 4 июня 1908 г (по старому стилю), а через три дня, утром 8 июня, не стало Николая Андреевича. Партитура ***Фейерверка*** с посвящением «Надежде и Максимилиану Штейнбергам» вернулась в Любенск уже после похорон Римского-Корсакова. 1/14 июля 1908 г. Штейнберг писал М.Ф. Гнесину из Любенска: «Игорь ко дню моей свадьбы сочинил фантазию “Фейерверк”, для большого оркестра — нечто вроде марша на 3/4 и прислал сюда партитуру (30 стр.). Мне весьма нравится; музыка весьма типичная для Игоря, вроде “Пчел” [первоначальное название ***Фантастического скерцоИ. В].*** Инструментовано блестяще, если только возможно будет сыграть, ибо невероятно трудно» (.***Переписка*** /, с. 191). Видимо, последнее обстоятельство, отмеченное Штейнбергом, побудило композитора летом следующего, 1909 г, сделать новую оркестровую редакцию этого произведения.

## [7]

В 1936 г. прах Н.А. Римского-Корсакова был перенесен (как и прах Ф.И, Стравинского) на Тихвинское кладбище Александро-Невской лавры.

## [8]

***Погребальная песнь*** для большого оркестра была исполнена 17/30 января 1909 г. в Большом зале Петербургской консерватории оркестром гр. Шереметева под управлением Ф. Блуменфельда в программе 1-го «Русского симфонического концерта» памяти Н.А. Римского-Корсакова.

# [9]

Оба произведения действительно были исполнены в «Концертах Зилоти», но не в одном концерте и даже не в один год. Первое исполнение ***Фантастического скерцо*** состоялось 24 января/6 февраля 1909 г. в Петербурге, в зале Дворянского собрания, оркестром Императорской русской оперы под управлением А.И, Зилоти. А первое публичное исполнение ***Фейерверка***— годом позже, 9/21 января 1910 г. Относительно того, которое из двух названных сочинений стало поводом для знакомства Стравинского с Дягилевым и произвело на последнего столь сильное впечатление, что он остановил свой выбор на Стравинском в качестве будущего автора балета ***Жар-птица*** для «Русских сезонов» в 1910 г., существует несколько версий. М.М. Фокин в своих мемуарах, написанных в 1930-х годах, называет таким произведением ***Фейерверк*** (см.: ***Фокин***, с. 256). Вслед за ним это повторено в воспоминаниях А.Н. Бенуа и у Лифаря, правда, со ссылкой на слова Дягилева (см.: ***Лифарь***, с. 205). Однако предварительное предложение Дягилева (телеграммой) было сделано, по-видимому, осенью 1909 г., еще до публичного исполнения ***Фейерверка*** под управлением Зилоти, Официальный заказ от Дягилева последовал в декабре 1909 г, когда Стравинский, еще не уверенный, получит ли он заказ, стал уже обдумывать будущее произведение и делать первые наброски. Комментируя этот казус, В.П. Варунц предполагает, что Фокин в своих мемуарах ошибочно назвал ***Фейерверк*** вместо ***Фантастического скерцо.*** Сама музыкальная ткань ***Фантастического скерцо***, его оркестровая фактура, предвещавшая колористические изыски партитуры будущего балета, давала основание для подобного утверждения. Однако последовательность событий, предшествовавших заказу ***Жар-птицы***, можно выстроить и по-иному. Скорее всего, Дягилев мог быть на концерте 6 февраля 1909 г Следствием стало его поручение Стравинскому оркестровать две пьесы Шопена — Ноктюрн As-dur op. 32 и Блестящий вальс Es-dur op. 18 для балета «Сильфиды» (так Дягилев переименовал балет Фокина «Шопениана» для «Русских сезонов» 1909 г. в Париже). Оркестровые достоинства ***Фантастического скерцо*** оценил и Зилоти, поручив молодому композитору весной того же года сделать инструментовку «песен о блохе» Бетховена и Мусоргского для организованного им тематического концерта «Гёте и музыка». Когда Дягилев в декабре 1909 г. позвонил Стравинскому, подтверждая свой заказ, Стравинский удивил его, сообщив, что

уже начал сочинять. Судя по воспоминаниям М, Фокина и С. Григорьева — бессменного режиссера дягилевской антрепризы, выбор Дягилева привел в замешательство членов Комитета по организации «Русских сезонов», которые до того времени ничего не знали о Стравинском. Тогда-то, по-видимому, Дягилев и предложил Фокину и другим пойти послушать новое произведение молодого талантливого композитора. И на этот раз, скорее всего, речь шла о концерте Зилоти, на котором должен был исполняться ***Фейерверк***. Можно с достаточной долей уверенности полагать, что впечатления от ***Фейерверка***, описанные в мемуарах Фокина (см.: ***Фокин***, с. 256), многократно цитированные в работах о Стравинском, Фокин вынес из концертного исполнения 21 января 1910 г. На этом Концерте Зилоти (или на генеральной репетиции) Фокин был с Дягилевым, Бенуа, а, может быть, и еще с кем-нибудь из членов Комитета.

Существует, однако, еще одна версия, согласно которой поводом к знакомству Дягилева со Стравинским явился все-таки ***Фейерверк***. Так, Мися Серт — близкий друг Дягилева и горячая поклонница «Русских сезонов» — пишет в своих мемуарах: «Дягилев впервые встретился с молодым Игорем Стравинским на концерте студентов Санкт-Петербургской консерватории. Давали его короткую симфоническую поэму “Фейерверк” сочиненную в честь дочери его учителя» ***(Мися Серт,*** с. 167). О ***Фейерверке***, слышанном Дягилевым именно на консерваторском концерте, вспоминает и С. Григорьев. О приватных исполнениях ***Фейерверка*** до его публичной премьеры под управлением Зилоти в январе 1910 г. мельком упоминает и Р. Крафт ***(Stravinsky in Pictures***, p. 23). Наконец, в книге Джона Драммонда «Разговоры о Дягилеве» (см.: ***Drummond)*** приводится рассказ Стравинского, извлеченный из его парижского интервью 1966 г. В нем композитор сообщает следующее: «Я играл фортепианную версию моего “Фейерверка” на концерте в Консерватории. После этого он [Дягилев. — ***И. В]*** послал мне свою визитную карточку с запиской, прося меня посетить его на следующий день в 3 часа. Конечно, я знал, кто он такой, каждый это знал, так что я пошел. В маленькой прихожей я сидел и ждал. Из другой комнаты слышался смех. Время шло. Вы знаете, я был молод, но уже нетерпелив, и нетерпение мое росло. Через 20 минут я встал и направился к двери на улицу. Когда я взялся за ручку двери, голос позади меня произнес: “Стравинский, войдите”. Я вошел. Вы знаете, мой дорогой, меня часто занимает мысль, что если бы я все-таки открыл ту дверь, была бы тогда написана “Весна священная”?» (цит. по: ***Walsh***, p. 122). Ни Стравинский, ни упомянутые мемуаристы не называют точной даты этой

знаменательной встречи. Ясно лишь, что она могла происходить в 1909 г., но когда? В январе-феврале в непосредственной близости от исполнения ***Фантастического скерцо*** под управлением Зилоти или «в начале зимы» 1909 г. (см.: ***Григорьев***, с. 35), когда Дягилев вернулся в Петербург? Во всяком случае, о заказе Стравинскому музыки к балету ***Жар-птица*** речь еще не шла. Известно письмо Дягилева к Лядову с таким предложением (письмо от 4 сентября 1909 г из Венеции. См.: ***Дягилев II,*** с. 109). Вернувшись в Петербург, Дягилев объявил о своем выборе на собрании Комитета. Присутствовавший В.Ф. Нувель высказал сомнение в том, сможет ли Лядов при его медлительности успеть сделать партитуру к сроку. Последовавший за этим разговор Дягилева с Лядовым подтвердил эти опасения: Лядов сказал, что ему понадобится не менее года. Видимо, тогда же произошел диалог Дягилева с Асафьевым, описанный последним в его воспоминаниях. На вопрос Дягилева, кого Асафьев мог бы порекомендовать из молодых композиторов для ***Жар-птицы,*** тот назвал Стравинского. Асафьев вспоминает, что Дягилев высказал некоторые сомнения, но добавляет: «Не знаю, известно ли было что Дягилеву о Стравинском и он задал вопрос, просто испытуя меня, или он действительно не ведал его музыки» ***(Асафьев 1974,*** с. 242). Скорее всего, Дягилев именно «испытывал» молодого Асафьева, ин* тересуясь его мнением и отчасти сверяя с ним собствен^ ные впечатления о Стравинском, музыку которого он мог слышать. Тогда, видимо, и была послана телеграмма Стравинскому, о которой упоминается в «Хронике», Стравинский вспоминает в «Диалогах» о своих колебаниях относительно принятия заказа. Предложение Дягилева льстило, но и пугало возможностью не успеть закончить партитуру к весне 1910 г. Дягилев поставил точку в его сомнениях: «Однажды он пришел ко мне вместе с Фокиным, Нижинским, Бакстом и Бенуа. Когда все они впятером заявили, что верят в мой талант, я тоже поверил и принял заказ» ***(Диалоги***, с. 139).

# [10]

Еще в 1900 г. о балетной музыке как жанре, недостойном серьезного композитора, очень определенно высказался Римский-Корсаков, назвав искусство балета «вырождающимся», «балетную мимику» — искусством «несамостоятельным» и «крайне элементарным», а «язык танцевальный и весь запас приемов пластики крайне скудным». Далее он утверждал, что «балетная хорошая музыка пока никому не нужна; а необходимый ритм и мелодичность можно найти в сочинениях современных способных капельмейстеров и мелких композиторов… Делибу, пожалуй что, место в балете; но Чайковский и Глазунов выше балетных потребностей, и тот излишек, который у них есть, оказывается излишком для балета» (письмо к С.Н. Кругликову от 2 февраля 1900 г.: ***Римский-Корсаков,*** с. 105).

## [11]

Балет Чайковского «Лебединое озеро» был впервые поставлен в Москве 20 февраля 1877 г. на сцене Большого театра в хореографии В. Рейзингера и успеха не имел.

## [12]

Иван Александрович Всеволожский с 1881 по 1899 г. возглавлял дирекцию Императорских театров. Он заказал Чайковскому музыку к балету «Спящая красавица», для которого сам (в соавторстве с М. Петипа) написал либретто и сделал эскизы костюмов.

## [13]

Стравинский датирует премьеру «Спящей красавицы» по старому стилю. По новому стилю это было 3 января 1890 г. Премьера состоялась на сцене Мариинского театра в Петербурге в хореографии М. Петипа.

## [14]

Одноактный балет М. Фокина «Карнавал» на музыку одноименного произведения Р. Шумана был показан в Петербурге в Зале Павловой на благотворительном спектакле 20 февраля 1910 г. «Половецкие пляски» из 2-го акта оперы Бородина «Князь Игорь» в хореографии Фокина впервые были показаны в Париже во время «Русских сезонов» 1909 г., на которых Стравинский не присутствовал. Он мог видеть работу Фокина в Петербурге на сцене Екатерининского театра, где шли репетиции.

## [15]

Фокин вспоминает: ***«Я*** не ждал, когда композитор даст мне готовую музыку. Стравинский приходил ко мне с первыми набросками, с первоначальными мыслями. Он мне их играл, Я для него мимировал сцены. Он по моей просьбе разбивал свои или народные темы на короткие фразы, соответственно отдельным моментам сцены, отдельным жестам, позам. Помню, как он принес мне красивую русскую мелодию для выхода Ивана-царевича и как я просил его не давать сразу всю мелодию целиком, а при появлении Ивана на заборе, при его оглядывании чудес волшебного сада, при прыжке с забора… лишь намек на тему, отдельные нотки. Стравинский играл. Я изображал Царевича… Потом я был Царевной, брал боязливо из рук воображаемого Царевича золотое яблоко. Потом я был злым Кощеем, его поганой свитой и т. д. и т. д. Все это находило самое живописное отражение в звуках рояля, несущихся из-под пальцев Стравинского, также увлеченного этой интересной работой» ***(Фокин,*** с. 256–257). У Стравинского в «Диалогах» о совместной работе с Фокиным сказано немного по-иному: «Что же касается моего сотрудничества с Фокиным, то оно заключалось лишь в совместном изучении сценария — эпизод за эпизодом, — пока я не усвоил точных размеров, требуемых от музыки… Фокин научил меня многому, и с тех пор я всегда работал с хореографами таким же образом. Я люблю точные требования» ***(Диалоги,*** с. 139).

## [16]

Вацлав Нижинский — танцовщик, балетмейстер, звезда дягилевской антрепризы. Лучший исполнитель Петрушки в одноименном балете Стравинского, постановщик и главный исполнитель в балетах «Послеполуденный отдых фавна» и «Игры» на музыку К. Дебюсси; первый хореограф балета Стравинского ***Весна священная.***

# [17]

В разработке сценария ***Жар-птицы***, соединившего сюжетные мотивы нескольких русских народных сказок из собрания А.Н. Афанасьева, помимо Фокина приняли участие известные художники Д.С. Стеллец-кий и А.Я. Головин (последний написал декорации и эскизы костюмов к балету, за исключением костюмов Жар-птицы и царевны Ненаглядной Красы, созданных Л. Бакстом), литератор и поэт П.П. Потемкин, писатель, знаток древнерусской словесности А.М. Ремизов. В процессе постановки балета, однако, как вспоминает Стравинский, «мы все и особенно Бакст, который был главным советчиком Дягилева, внесли в него свою лепту» ***{Диалоги***, с. 139).

## [18]

Анна Павлова, с огромным успехом выступавшая в «Русских сезонах» 1909 г., в следующем, 1910 г. в них не участвовала и вообще покинула дягилевскую антрепризу. По одной из версий, она отказалась танцевать Жар-птицу, потому что сочла музыку Стравинского «декадентской» и непригодной для танца. Лифарь в своей книге о Дягилеве приводит якобы сказанные Павловой слова: «Я не стану танцевать всякую чепуху» (***Ли-фарь***, с. 163). Однако С.Л. Григорьев — режиссер балетной труппы Дягилева — отмечает, что участие Павловой в «Русских сезонах» 1910 г. было изначально невозможно, поскольку она была связана весенним ангажементом с лондонским «Колизеумом» (***Григорьев***, с. 38).

## [19]

Критика Стравинским хореографии ***Жар-птицы,*** по-видимому, касается массовых сцен, в частности, «Поганого пляса». «Вялым», по его мнению, выглядел и финал балета, хотя в этом Фокин винил как раз композитора, отсоветовавшего ему «кончить балет танцами», поскольку это напоминало бы финалы многих балетов, «где дело кончается свадьбой и плясками». «Может быть, — предполагает Фокин, — ему хотелось сконцентрировать конец балета на определенном музыкальном эффекте» ***(Фокин,*** с. 270). В музыкальном отношении финал балета — эффектные оркестровые вариации на тему русской народной песни «У ворот сосна раска-чалася» — достойным образом завершают партитуру.

## [20]

В письме к Жаку Дюрану после парижской премьеры Дебюсси отзывался о ***Жар-птице*** со сдержанной заинтересованностью: «В некоторых отношениях это несовершенно, но все же очень хорошо, потому что музыка там не играет роли послушной служанки танца… Кроме того, порой там слышишь и совсем необычные ритмические согласования!» (***Дебюсси***, с. 158).

# [21]

Надо думать, видение «священного ритуала» возникло в воображении Стравинского в конце марта — начале апреля 1910 г. в Петербурге. Тогда же он встретился с Н.К. Рерихом, и они вместе наметили общий план либретто будущего балета, предварительное название которого было «Священная жертва».

# [22]

Имеется в виду вокальный цик***п Два стихотворения П. Верлена*** для баритона и фортепиано, написанный в августе 1910 г в JIa Боль.

# [23]

Konzertstiick Стравинский пишет в сентябре 1910 г., переехав с семьей в Лозанну.

## [24]

В изложении С. Лифаря, который ссылается на рассказ Дягилева, название будущего балета принадлежало Дягилеву: «Игорь Стравинский сыграл ему свой Konzertstuck, совершенно не думая ни о каком “Петрушке” и ни о каком балете. Дягилев выслушал этот Konzertstuck, пришел в энтузиазм и вскочил с восклицанием: “Да ведь это же балет! Ведь это Петрушка!”» ***(Лифарь,*** с. 222). В пользу этой версии может отчасти служить признание композитора, высказанное в интервью 1928 г.: «Моя первая мысль, связанная с “Петрушкой”, заключалась в создании концертштюка, предполагающем соревнование фортепиано и оркестра… Поначалу я замыслил здесь выход человека во фраке и обязательно с длинными волосами, которые были в моде у романтических поэтов и музыкантов. Он должен был садиться за фортепиано и из-под его рук рождались причудливые образы. Оркестр же в это время пылко протестовал раскатами звуков» (***Интервью***, с. 88). Но вполне возможно, что сам характер музыки в конечном счете вызвал у автора ассоциации скорее с марионеткой, чем с романтическим виртуозом. Как бы то ни было, идея балета, без всяких сомнений, принадлежала Дягилеву, равно как и название концертштюка «Крик Петрушки», о чем он написал А.Н. Бенуа осенью 1910 г в Петербург (***Бенуа***, с. 523).

# [25]

Стравинский приехал в Петербург в декабре 1910 г Бенуа вспоминает, что в его «маленькой гостиной с темно-синими обоями… на старом безбожно-твер-дом “Генште”» Стравинский сыграл ему «как оба “готовых куска” («Крик Петрушки» и «Русский танец». — ***И В***.), с которых все началось, так и еще кое-что из того, что… успел придумать для первой картины… “Русский танец” оказался поистине волшебной музыкой, в которой дьявольский заразительный азарт чередовался со страшными отступлениями нежности и который внезапно обрывался, достигнув своего пароксизма. Что же касается до “Крика Петрушки”, то прослушав его раза три, я уже стал в нем различать и горе, и бешенство, и какие-то любовные признания, а над всем какое-то беспомощное отчаянье» ***(Бенуа,*** с. 523).

## [26]

Стравинский ошибается. Его последнее посещение родного города состоялось в сентябре 1912 г., куда он заезжал «повидаться со своими родными, которых уже не видел два года» (***Интервью***, с. 9). Имеются в виду мать композитора Анна Кирилловна и семья старшего брата Юрия Федоровича, архитектора (1878–1941).

## [27]

Пьер Монтё, тогда еще молодой дирижер, с 1911 по 1914 г. г оставался главным дирижером дяги-левской антрепризы. Стравинский неоднократно высоко отзывался о профессиональной тщательности, с которой Монтё готовил исполнение его партитур. С. Григорьев вспоминал, в какой спешке готовилась премьера ***Петрушки*** в сезоне 1911 г, и что Монтё «испытал не меньше трудностей с партитурой, чем Габриель Пьер-не с “Жар-птицей”. По сути, “Петрушка” был даже труднее, и дирижеру пришлось разбить оркестр на несколько инструментальных групп и разучивать музыку с каждой группой в отдельности» (***Григорьев***, с. 56).

## [28]

Кто именно из окружения Дягилева мог произнести эту фразу, установить не удалось. В качестве весьма шаткого предположения (поскольку речь шла именно о литературном критике) рискнем указать на Жака Ривьера — издателя парижского журнала «Nouvelle Revue Fran£aise», в дальнейшем горячего почитателя произведений Стравинского.

## [29]

0 замечательном драматическом даре прославленного танцовщика, раскрывшемся в партии Петрушки, писали все, кто видел Нижинского на премьере балета. Очевидцы свидетельствовали: Нижинский «…с такой силой умел передать страдания замученного узника, его отчаянье, ревность, страстную жажду свободы, ненависть к тюремщику, что присутствующая наспек-такле Сара Бернар воскликнула: “Мне страшно, я вижу величайшего актера в мире”» (***Борисоглебский***, с. 178).

## [30]

Стравинский имеет в виду первую картину, где движение пестрой по составу толпы не организовано хореографически, в отличие от четвертой картины, в которой он хвалит групповые танцы кормилиц, конюхов и кучеров.

# [31]

Летом 1911 г. в Устилуге Стравинский заинтересовался стихами К. Бальмонта из его сборника «Зеленый вертоград. Слова поцелуйные» (СПб., 1909) и написал вокальный цикл ***Два стихотворения К. Бальмонта.*** Тогда же была задумана короткая кантата для мужского хора ***Звездоликий*** на текст из этого сборника, которую он закончил летом следующего, 1912 г

## [32]

Встреча Стравинского с Рерихом в Талашки-но — имении княгини М.К. Тенишевой — произошла летом не 1912, а 1911 г. Тенишева была организатором художественных мастерских в Талашкино и музея русской старины в Смоленске. Во второй половине июля 1911 г. композитор и художник, живя в имении Тенишевой, составили окончательный вариант сценария будущего балета.

# [33]

В качестве сценарной идеи использовались мотивы поэмы Стефана Малларме «Послеполуденный отдых фавна», а музыкальным сопровождением стал одноименный симфонический прелюд Дебюсси.

## [34]

Балет «Послеполуденный отдых фавна» в хореографии Нижинского, исполнявшего главную партию, и в декорациях и костюмах Л. Бакста был показан в Париже 29 мая 1912 г.

# [35]

По прошествии нескольких десятилетий Стравинский, однако, вспоминал об этом спектакле не без ностальгического оттенка: «Знаменитое представление любовного акта, исполненное в натуралистической манере в этом балете было целиком измышлено Дягилевым, но даже в таком виде исполнение Нижинского являло собой столь изумительно концентрированное искусство, что только глупец возмутился бы этим зрелищем — правда, я обожал этот балет» ***{Диалоги***, с. 67). Вот описание этой сцены, сделанное С.М. Волконским в 1912 г под непосредственным впечатлением от спек* такля: «Большими раскрытыми глазами удивленно смотрит он [Фавн] на женщин: он весь спал, он весь просыпается… Они пляшут, они дразнят — он ничего не понимает, но все в нем пробуждается… Они убегают, — остается на земле оброненный ими шарф. И вот, — эта сцена, на которую почему-то нашли нужным ополчиться театральные пуритане, эта сцена, когда он, задумчиˆ вый, озадаченный, разворачивает шарф… Он смотрит, разворачивает, переворачивает, подносит к ноздрям и, — все такой же, задумчивый, озадаченный, — расстилает его на траве и ложится на него. Все это сделано с такою тонкостью, с такой сдержанностью на опасном перегибе между человеком и животным… Только большой артист может дать вам это впечатление высокого в подобной сцене, — что не животное в человеке, а человек просыпается в животном» (***Волконский***. с. 51).

## [36]

По поводу этого эпизода партитуры ***Петрушки*** Дебюсси высказался в письме к Стравинскому от 10 апреля 1912 г. из Парижа: «…я знаю мало вещей более ценных, чем тот кусок музыки, который Вы назвали “Tour de passe”… В нем есть какое-то звуковое волшебство, таинственное превращение и очеловечивание душ-механизмов колдовством, которым, как кажется, пока владеете только Вы» ***{Дебюсси***, с. 189).

## [37]

Эрик Сати — композитор, в конце 1910-х — начале 1920-х г.г. близкий молодой французской «Шестерке». Стравинский называет в числе его лучших произведений драму с пением «Сократ» для четырех певцов и камерного оркестра на текст из «Диалогов» Платона (поставлена в 1920 г. в Париже) и балет «Парад», созданный по сценарию Жана Кокто, оформленный П. Пикассо и поставленный Л. Мясиным в «Русских сезонах» 1917 г.

## [38]

Стравинский отправился в Байрейт во второй половине августа 1912 г и присутствовал на спектакле «Парсифаль» под управлением Ганса Рихтера 20 августа (по новому стилю).

## [39]

В юности Стравинский был страстным вагне-рианцем и посещал оперы Вагнера, которые в изобилии ставились на Мариинской сцене (ему позволялось свободно посещать генеральные репетиции). Стравинский вспоминает: «я знал все сочинения Вагнера по фортепианным переложениям, а когда мне исполнилось шестнадцать или семнадцать лет, и у меня, наконец, появились деньги, чтобы купить их, — и по оркестровым партитурам» ***Диалоги***, с. 36). Критика байрейтского спектакля в данном случае не касалась существа музыки Вагнера. Стравинского возмущали претензии на некое «священнодействие», которыми была пропитана вся атмосфера представления оперы.

## [40]

Возможно, Стравинский имеет в виду ритуальные церемонии времен Великой французской революции (вроде возложения скрижалей Конституции на алтарь Отечества в 1793 г). Однако из контекста его предшествующих филиппик по поводу «кощунственного» смешения искусства и религии можно заключить, что к «культам из старого революционного арсенала» Стравинский, пишущий свою книгу в 1930-х г. г, мог причислить и театральные утопии в России 1910-х г.г. с их идеей театра-храма, и скрябинские притязания в его неосуществленной «Мистерии».

# [41]

Нижинский, как и все учащиеся Петербургского хореографического училища, конечно, обучался музыке, в том числе игре на рояле. Однако настоящих навыков профессионального музыканта, какими, к примеру, владел Дж. Баланчин, свободно читавший оркестровую партитуру, он не приобрел. Его сестра Бронислава Нижинская свидетельствует, что «у Вацлава не хватало терпения разбирать» пьесу по нотам и, одаренный превосходной музыкальной памятью, он «предпочитал играть по слуху». В его репертуаре в юные годы были увертюры к «Евгению Онегину», «Пиковой даме», «Руслану и Людмиле», «Фаусту». Он любил также петь арии из опер, аккомпанируя себе на рояле. «С самого раннего детства Вацлав обладал способностью играть на всех инструментах, которые попадали к нему в руки, — вспоминает Бронислава. — Без специальных занятий он освоил аккордеон, кларнет и флейту… На балалайке Вацлав играл просто виртуозно» *(Б. Нижинская*, с. 193). Но, разумеется, освоить сложнейшую в интонационном и ритмическом отношении партитуру *Весны священной вез* предварительной подготовки с помощью самого композитора ему было бы не под силу.

## [42]

Фокин покинул антрепризу Дягилева после окончания сезона 1912 г. Позднее Стравинский высказывал сомнение в том, что Фокин взялся бы ставить *Весну священную*, если бы такое предложение было сделано, — и не только из-за испорченных отношений с Дягилевым, но и из-за «своих эстетических склонностей», в силу которых он вряд ли бы принял музыку *Весны.* Однако в 1910 г. Стравинский и Рерих, обсуждая будущий балет, не видели никакого иного балетмейстера для *Весны*, кроме Фокина. В письме к Рериху от 12 июня 1910 г. Стравинский сожалеет о том, что «Дягилев с Фокиным как будто бы форменно разошлись», и возмущается тем, что «Дягилев даже не поинтересовался узнать, хотим ли мы работать с кем-либо иным» (*Переписка* /, с. 226).

# [43]

Эта уничижительная характеристика Нижинс-кого-балетмейстера резко противоречит отношению Стравинского к работе Нижинского, которую он наблюдал на репетициях балета перед премьерой спектакля в Театре Елисейских полей. Через четыре дня после скандальной премьеры Стравинский говорит о работе Ни-жинского-хореографа: «Нижинского критиковали за его хореографию; кто-то сказал, что она не соотносится с музыкой. Они ошибаются, Нижинский превосходный художник. Он способен совершить подлинную революцию в искусстве балета. Он не только восхитительный танцор, но и новатор. Его вклад в создание “Весны священной” очень значителен» (из интервью парижской газете «Gil Bias» 4 июня 1913 г.: *Интервью*, с. 19). В письме к М.О. Штейнбергу из Нейи 3 июля 1913 г. Стравинский отзывается о постановке *Весны* почти восторженно: «Хореография Нижинского бесподобна. За исключением очень немногих мест все так, как я этого хотел… В том, что мы сделали, я уверен, и это дает мне силы для дальнейшей работы» (*Переписка //*, с. 99–100). Позднее, касаясь разрыва Дягилева с Нижинским, Стравинский пишет в письме к Бенуа из Кларана: «.. для меня же, быть может, надолго отнята возможность увидеть что-либо ценное в области хореографии и, что еще важней, увидеть мое детище, с такими невероятными усилиями получившее хореографическое воплощение» *(Переписка //*, с. 146). Критические высказывания по поводу дарования Нижинского-хореографа сохраняются и в «беседах» с Крафтом в 50-е г.г. Однако под конец жизни, в разговоре с Ю.Н. Григоровичем в 1966 г, Стравинский неожиданно признается, что «лучшим воплощением “Весны”» он считает «постановку Нижинского» (цит. по кн.: *Красовская,* с. 157), А в 1968 г., читая монографию И. Вершининой «Ранние балеты Стравинского» (Л., 1967), композитор сделал в тексте лаконичное, но весьма характерное исправление. В осторожной фразе автора о том, что «укоренившееся мнение относительно полной неудачи или даже провала первой версии “Весны” не вполне справедливо», Стравинский зачеркнул *не* перед словом *вполне* и переставил его перед словом *справедливо* (получилось: *вполне несправедливо*).

## [44]

Стравинский приехал в Берлин во второй половине ноября 1912 г. Гастроли в «Кролль-Опер» открылись 21 ноября *Жар-птицей*, после спектакля Стравинский впервые познакомился с Рихардом Штраусом. Свои впечатления о Берлине композитор описал в письме к Бенуа от 15 декабря 1912 г уже из Кларана: «Несколько слов о Берлине… Там нет ничего. Скука зеленая. Штраус, царствующий в Берлине, как, скажем, у нас Глазунов с Лядовым, был со мной очень любезен, а в зале говорил, прослушавши “Петрушку”, что иногда не без удовольствия прослушивает сочинение своего подражателя — нет, какая сволочь!.. Театр [ «Кролль-опер»] старый, но нехороший. Оркестр поразителен, играл “Петрушку” великолепно. Вот бы Вам послушать [!]» *(Переписка /*, с. 385).

## [45]

Арнольд Шёнберг — австрийский композитор, дирижер, музыкальный теоретик, педагог и художник. Ко времени знакомства со Стравинским им уже были созданы: струнный секстет «Просветленная ночь» (1899), симфоническая поэма «Пеллеас и Мелйзанда» (1903), моноопера «Ожидание» (1909), «Песни Гурре» (1911) и мелодрама «Лунный Пьеро» (1912). Стравинский был на исполнении «Лунного Пьеро» 8 декабря 1912 г в Хоралион-зале на Бельвюштрассе, 4 (Вена). Дирижировал автор. Знакомство произошло во время берлинских гастролей «Русского балета» на спектакле *Петрушка*, после чего последовало приглашение на «Лунного Пьеро». Впечатления Стравинского тогда не выглядели такими критическими, как пассаж из «Хроники». Под свежим впечатлением от прослушанного Стравинский писал В.Г. Каратыгину из Кларана 26 декабря 1912 г.: «Увидел я из Ваших строк [речь идет об отзыве Каратыгина на выступление Шёнберга в Петербурге. — *И. В.]*$_7$ что Вы действительно любите и понимаете суть Шёнберга — этого поистине замечательного художника нашего времени, поэтому я думаю, что Вам небезынтересно было бы узнать его самое последнее сочинение [ «Лунный Пьеро». — *И. В.],* где наиболее интенсивно явлен весь необычный склад его творческого гения» *(Переписка /*, с. 395). В январском интервью 1913 г. лондонской газете «Daily Mail» Стравинский назвал Шёнберга «одним из величайших творцов нашего времени» (цит. по кн.: *Walsh,* р. 190: см. также: *Шёнберг).*

# [46]

В Будапеште Стравинский вместе с труппой Дягилева находился с 4 по 7 января 1913 г. 8 января они переехали в Вену, где пробыли до 16 января, после чего Стравинский вернулся в Кларан.

# [47]

Инциденте оркестрантами Венской оперы произошел на репетиции *Петрушки*. Стравинский был не удовлетворен звучанием оркестра и попросил увеличить его состав. На это оркестранты возразили, что даже Вагнера играют в своем обычном составе, а когда Стравинский продолжал настаивать, покинули репетицию и отказались играть *Петрушку*. В.П. Варунц в своем комментарии цитирует интервью Дягилева газете «Новости сезона»: «Претензии оркестрантов, выраженные в крайне грубой форме, были просто смешны. Так, например, музыкант, играющий на тубе, уверял, что на этом инструменте нет тех нот, какие написал Стравинский, а гобоист просто нелестно отозвался о русской музыке и заявил, что понять ее он не в состоянии…» *(Переписка II,* с. 8). Впрочем, этот инцидент не помешал успеху спектаклей. Дягилев телеграфировал Стравинскому в Кларан (композитор не стал дожидаться конца гастролей): «Второе представление “Петрушки” [прошло] с большим успехом* Четыре раза по единодушному желанию поднимали занавес» *(Переписка //*, с. 9).

## [48]

Стравинский прочитал сборник переводов японских стихов (Японская лирика. Пер. А. Брандта. СПб., 1912) летом 1912, а не 1913 г., как может показаться из текста «Хроники». Под впечатлением прочитанного был создан вокальный цикл *Три стихотворения из японской лирики* для высокого голоса и девяти инструментов (1912–1913 г.г.).

## [49]

В письме В.В. Держановскому Стравинский объясняет, как он «это сделал». Позднее Держановский опубликовал письмо в своем еженедельнике «Музыка» (1913, № 159. С. 834–835); «Ударений как в японском языке, так и в японских стихотворениях, не существует… Этими соображениями — отсутствием ударений в японских стихотворениях — я и руководствовался главным образом при сочинении своих романсов. Но как было этого достичь? Самый естественный путь был — перемещение долгих слогов на музыкальные краткие. Акценты должны были, таким образом, исчезнуть сами собой, чем достигалась бы в полной мере линеарная перспектива японской декламации».

## [50]

Заказ Дягилева Стравинскому инструментовать купированные Римским-Корсаковым сцены из авторского клавира «Хованщины» Мусоргского и написать заново финальный хор по материалам Мусоргского поступил, по-видимому, в начале 1913 г. Стравинский, занятый инструментовкой *Весны священной*, пригласил к сотрудничеству М. Равеля. «Равель приехал в Кларан пожить со мной, — вспоминает композитор, — и мы работали вместе в марте — апреле 1913 г.» (*Диалоги*, с. 97).

## [51]

Премьера *Весны священной* состоялась не 28, а 29 мая 1913 г на сцене парижского Театра Елисейс-ких полей.

## [52]

К счастью, мы располагаем «неискаженными» свидетельствами тех чувств и мыслей, которые владели Стравинским в процессе сочинения *Весны*. Самым откровенным и красноречивым выражением этих чувств являются строки из многократно цитируемого письма к А.Н. Римскому-Корсакову от 7 марта 1912 г: «Боже мой, какое счастье мне, когда я услышу это. Приезжай, дорогой, — только приезжай! Даже говорить ненадобно, а только послушать это. Кажется, я допустил некоторое самохвальство. Но если ты услышишь, то ты поймешь то, о чем мы с тобой должны поговорить. Как будто двадцать лет, а не два года прошло со времени сочинения “Жар-птицы”» *(Переписка /*, с. 315).

## [53]

Интервью Стравинского, опубликованное в еженедельнике «Montjoie» в виде статьи «Что я хотел выразить в “Весне священной”», появилось в русском переводе в еженедельнике «Музыка» (1913, № 141) и доставило композитору еще больше огорчений, чем французская публикация. Возникла целая переписка Стравинского с Держановским. Композитор настаивал либо на новом переводе, либо, на худой конец, на публикации французского оригинала. Но и на французскую публикацию он отреагировал очень резко, полностью отвергая свое авторство в письме к редактору «Montjoie» Риччото Канудо. Возможно, ему претил претенциозновыспренний стиль изложения его мыслей, особенно в русском варианте. Он даже взялся делать стилистическую правку русского текста, но бросил, убедившись, что она не вносит никаких принципиальных изменений (см.: *Переписка* //, с. 130–131). Между тем, суть некоторых его высказываний несомненно сохраняет ценность для исследователей его творчества и довольно часто цитируется отечественными и зарубежными музыковедами.

## [54]

О партитуре балета «Игры» Стравинский неоднократно отзывался с восхищением, называя ее «шедевром оркестровки».

## [55]

Мануэль де Фалья — испанский композитор и пианист, один из ведущих участников движения за национальное возрождение Испании. В 1910-х г. г в Париже он сближается с группой композиторов из окружения «Русского балета С. Дягилева», высоко ценит творчество Дебюсси и Стравинского. По заказу Дягилева пишет балет «Треуголка», поставленный Л. Мясиным в Лондоне в «Русских сезонах» 1919 г.

## [56]

Флоран Шмитт — французский композитор, выступавший в печати и как музыкальный критик. Его статью о *Весив священной* (1913 г.) Стравинский считал лучшей и настоятельно рекомендовал ее для перевода Держановскому. В 1910-х г.г. Ф. Шмитт— близкий друг Стравинского, В «Русских сезонах» 1913 г был поставлен его балет «Трагедия Саломеи», рекомендованный Дягилеву Стравинским.

## [57]

Стравинский не точен. Первое письмо от режиссера А.А. Санина с сообщением об открывающемся в Москве Свободном театре, которым будет руководить К.А. Марджанов, датируется 17 февраля/2 марта 1913 г. Тогда еще и речи о *Соловье* нет. Просто композитору предлагается сочинить к осени для нового театра какое-нибудь произведение, не стесняя себя «характером, формой. Можете соединить в одной вещи и прозу, и оперу, и пляс, и мимодраму» *(Переписка //*, с. 36). Стравинский, занятый инструментовкой *Весны* (на очереди было еще и сочинение финального хора для «Хованщины»), ответил отказом написать к октябрю что-либо новое и предложил 1-ю картину своей оперы *Соловей*г, законченной еще в 1909 г, в качестве самостоятельной сцены (см.: *Переписка //*, с. 40–41). Однако Санин убеждает композитора дописать оперу: «Все же это: фрагмент. Когда у Вас есть уже основание, лейтмотивы, есть общий колорит, Вам легко будет написать еще одну картину — чтобы сказку по Андерсену заключить» *(Переписка //*, с. 45).

## [58]

Стравинский занялся «дописыванием» не одной, а двух картин оперы осенью 1913 г и завершил работу в начале следующего, 1914 г.

## [59]

К.А. Марджанов мыслил Свободный театр как синтетический, способный ставить самые разные музыкальные и драматические жанры. В театр были приглашены режиссеры А.А. Санин и А *Я.* Таиров, балетмейстер М.М. Мордкин и дирижер А.И. Орлов. Театр открылся постановкой «Сорочинской ярмарки» Мусоргского, для которой у критиков не нашлось ни одного доброго слова. Театр просуществовал чуть дольше по-лугода (с октября 1913 по апрель 1914 г.) и закрылся, главным образом, в силу финансовых причин (см.: *Переписка //*, с. 37, коммент. 3).

## [60]

Опера *Соловей* в оформлении А.Н. Бенуа и под управлением Пьера Монтё была поставлена в Париже в мае 1914 г. на сцене «Гранд-Опера».

# [61]

Первое концертное исполнение *Весны священной* состоялось 5 апреля 1914 г. в Париже, в «Казино де Пари» под управлением П. Монтё. В «Диалогах» Стравинский останавливается на этом событии подробнее. Настаивая на включении *Весны* в программу симфонического концерта (Монтё, помня о прошлогоднем скандале во время спектакля, колебался), Стравинский «доказывал… что “Весна священная” более симфонична и более концертна, чем “Петрушка” [1-го и 15-го марта Монтё с большим успехом продирижировал полной партитурой балета в том же «Казино де Пари». — *И. В.*].

Должен отметить здесь, — продолжает Стравинский, — что Монтё — чуть ли ни единственный дирижер, который не упрощал “Весну”, никогда не пытался прославиться с ее помощью и всю жизнь играл ее с величайшей тщательностью. По окончании “Великой священной пляски” весь зал вскочил на ноги и устроил овацию. Я вышел на подмостки и крепко обнял Монтё… Толпа устремилась за кулисы. Неизвестные люди подняли меня на руки, вынесли на улицу и несли до Плас де ла Трините» {*Диалоги*, с. 151).

## [62]

Эрнест Ансерме — швейцарский дирижер. В период с 1915 по 1923 п (с перерывами) был музыкальным руководителем «Русского балета С. Дягилева». Первый исполнитель многих произведений Стравинского *(Сказка о Солдате, Свадебка, Симфония псалмов* и др.). Знакомство Стравинского и Ансерме произошло в 1911 или 1912 г. (никто из них не взялся уточнить эту дату), и их встреча запечатлелась в памяти каждого по-своему. Стравинский: «Эрнест Ансерме представился мне на улице в Кларане как-то в 1911 г. и пригласил меня к себе на обед» *(Статьи и материалы,* с. 73). Ансерме: «На дневных концертах… в курзале в Мон-трё я исполнял много русской музыки: Римского, Лядова, Бородина, Глинки, Даргомыжского, Чайковского. Однажды — это было в 1912 г — после кон* церта мне представился человек маленького роста: Стравинский. Это имя уже было мне известно. Стравинский сообщил мне, что жил в Кларане около меня в коттедже “Липы”… С этого дня мы виделись часто» *(Ансерме 1985*, с. 52).

# [63]

В середине декабря 1913 г. Стравинский специально съездил в Цюрих, чтобы послушать Восьмую симфонию Малера под управлением Ансерме. Затем они встретились на обеде у французского композитора Анри Дюпарка, жившего неподалеку в Веве, и Ансерме сказал Стравинскому, что хотел бы включить в репертуар своих концертов в курзале в Монтрё его раннюю *Симфонию Es-dur*. В конце марта 1914 г. на одной из репетиций в курзале Стравинский впервые взял в руки дирижерскую палочку. Ансерме вспоминает об этом в своих «Беседах о музыке»: «Я выписал из России его Первую симфонию (ми-бемоль), которую включил в одну из своих программ, и пригласил его продирижировать на следующем концерте очаровательным Скерцо [2-я часть Симфонии. — *И В.]» {Ансерме 1985,* с. 52). Первое исполнение *Симфонии* за рубежом под управлением Ансерме состоялось 2 апреля 1914 г. в Монтрё. Стравинский был в это время в Париже в связи с подготовкой премьеры *Соловья.* Но 16 апреля 1914 г. в концерте Ансерме состоялся его дебют: Стравинский дирижировал своим произведением. Ансерме вспоминает: «Присутствовало все его семейство. Когда после концерта он спросил своего второго сына, пятилетнего Святослава, который в первый раз попал на концерт, понравилась ли ему его музыка, тот ответил: “Мне больше понравился Вагнер, он громче…” (я завершил концерт “Полетом Валькирий”)» *{Ансерме 1985*, с. 52). Старший сын композитора Федор Игоревич датирует первое публичное выступление отца в качестве дирижера годом позже, имея в виду концерт в женевском «Гран-Театр», устроенный Дягилевым в пользу Международного Красного Креста 20 декабря 1915 г. Стравинский дирижировал *Сюитой из балета Жар-птица*.

## [64]

Лондонская премьера *Соловья* под управлением Эмиля Купера состоялась в театре «Друри-Лейн» 18 июня 1914 г.

## [65]

Первое упоминание о еще неясном замысле будущей хореографической кантаты *Свадебка*.

# [66]

Стравинский прибыл в Устилуг в начале июля 1914 г., прожил там 10 дней и уехал в Киев. Среди многочисленных источников русских народных стихов и напевов, частью имевшихся в Киеве, были известные антологии А.Н. Афанасьева и П.В. Киреевского.

# [67]

19 июля / 1 августа 1914 г. Германия объявила войну России.

## [1]

Кроме упомянутых выше антологий Афанасьева и Киреевского, в распоряжении Стравинского были и «Сказания русского народа, собранные И. Сахаровым», и «Русские простонародные праздники и суеверные обряды» И.М. Снегирева, и многое другое.

# [2]

В первом издании «Хроники» перевод этого часто цитируемого пассажа выглядел так: «В стихах этих меня прельщала не столько занимательность сюжетов, полнокровных, нередко даже грубоватых, или эпитеты и метафоры, всегда восхитительно неожиданные, сколько *сочетание слов и слогов, то есть чисто звуковая сторона,* которая производит на наше чувственное восприятие впечатление, близкое к музыкальному». У переводчика были некоторые основания писать о «чисто звуковой стороне» (хотя во французском оригинале таких слов нет) «сочетания слов и слогов», поскольку Стравинский не раз говорил о значении звуковых качеств произносимого слова и о слоге как первичном элементе музыкальной структуры. Но в данном конкретном случае он говорит о *ритме*, возникающем в результате не *сочетания,* а *чередования* слов и слогов (renchainement — ряд, цепь; в англ. переводе the sequence

— секвенция, последовательность). При этом во французском оригинале Стравинский использует не прямое *le rythme,* а его более емкий многозначный синоним *la cadence* (каденция), указывающий скорее на *характер ритмического движения.* Подобное использование понятия *каденция* (далекого от общепринятого музыкального термина) сближает его с термином, принятым некоторыми стиховедами «для обозначения *ритмической инерции* [курсив мой. — *И.* 5.] в стихе, написанном определенным размером» *(Квятковский,* с. 96).

# [3]

Этот пространный фрагмент текста, посвященный музыке как феномену искусства, Стравинский называл «философским отступлением» и придавал ему большое значение. В одном из интервью 1936 г. он почти целиком его процитировал, добавив; «…этот фрагмент был сочинен мною подобно музыке; я отдал ему много раздумий» (*Интервью,* с. 122).

Надо заметить, что начальный тезис этого «философского отступления» о неспособности музыки «что бы то ни было *выражать*» вызвал недоумение и несогласие многих музыкантов и породил много толков. Р. Крафт утверждал даже, что из всего текста «Хроники» именно этот тезис запомнился более всего и как своего рода ярлык «прилепился к Стравинскому на всю жизнь» (см.; *Selected II,* p. 491). Возможно, все дело в безапелляционном тоне, которым заявлена эта в сущности не новая мысль. Об этом так или иначе писали философы и музыкальные теоретики австро-немецкой формалистической школы XIX века, например, Иоганн Фридрих Гербарт. Наиболее последовательно эту мысль отстаивал Эдуард Ганслик в своем трактате «О музыкально-прекрасном». Но то были теоретики со своим не столь уже обширным кругом заинтересованных читателей. Другое дело — современный композитор, чье имя гремит по всему миру.

Одним из первых свое недоумение высказал Э. Ансерме, указав автору «Хроники» на неточность употребляемого им понятия «выразительность». 15 апреля 1935 г. под свежим впечатлением от прочитанного (первый выпуск «Хроники» вышел в феврале) он писал: «Мне кажется, что, ополчившись на “выразительность” [expression] в музыке, Вы приписываете этому слову значение, которым оно не обладает. Любое сообщение, выраженное словами или жестами, — это всегда “экспрессия”, то есть воздействие, направленное вовне. Отсюда следует, что когда люди говорят: “выразительно” (“экспрессивно”), они подразумевают некую “сверхэкспрессию” [superexpression] — то есть дополнительное воздействие на слушателя или способность играть оттенками такого воздействия» *[Selected II,* p. 491]. Между тем, стремление разъяснять и уточнять этот важнейший с его точки зрения тезис о сущности музыки не оставляет Стравинского на протяжении многих лет. В конечном счете пафос его высказываний сводится к тому, чтобы оградить музыку от прямых отождествлений с явлениями внемузыкальными (будь то конкретная эмоция, картина природы или философская идея). Справедливости ради надо заметить, что в иных случаях, правда,

очень редких, он и сам, говоря о своих произведениях, позволяет себе прибегнуть к внемузы-кальным ассоциациям- Так, например, в той же «Хронике» он поясняет читателю музыкальную идею своего Konzertstuck'a подробным рассказом об «игрушечном плясуне, сорвавшемся с цепи», образ которого был у него «перед глазами», когда он сочинял эту музыку. Позднее, беседуя с Крафтом, Стравинский признавался, что раздел Allegro из финала *Симфонии псалмов* «вдохновлен видением колесницы Ильи-пророка, возносящейся в небеса», и добавлял: «Никогда раньше я не писал что-либо столь буквально, как триоли у валторн и рояля, внушающие представление о конях и ко-леснице» *{Диалоги,* с. 194).

В начале 60-х г.г., касаясь проблемы выразительности в музыке в диалогах с Крафтом, он отзывается о своем пассаже из «Хроники» как о «попутном замечании» и в явном противоречии с вышеприведенным утверждением из интервью 30-х г.г. заявляет: «…мое замечание было сделано экспромтом, и оно досадно несовершенно, но даже глупейший из критиков мог бы понять, что оно отрицает не музыкальную выразительность, а лишь ценность известного рода заявлений о ней» *(Диалоги*, с. 215).

## [4]

Эта мысль Гёте зафиксирована И.П. Эккерманом в его книге «Разговоры с Гёте» (*Эккерман*, с. 435). В записи от 23 марта 1834 г. читаем: «Среди моих бумаг, — сказал Гёте, — я нашел листок, где я называю архитектуру “застывшей музыкой”. И в самом деле это так. Настроение, создаваемое архитектурным искусством, близко к эффекту, производимому музыкой». В своих «Максимах и рефлексиях», предшествующих по времени записям Эккермана, Гёте ссылается на Фридриха Шеллинга: «Один благородный философ говорил о зодчестве как о застывшей музыке, и за то не раз подвергался насмешкам. Мы думаем, что мы лучше всего передадим эту прекрасную мысль, назвав архитектуру отзвучавшей мелодией» *(Гёте об искусстве*, с. 594).

## [5]

«Я всю зиму… в Кларане; обзавелся своим хозяйством и снял виллу “La Pervanche”» (из письма Л. Баксту от 7/20 сентября 1914 г. из Амбулана: *Переписка II,* с. 290).

# [6]

Среди названных Стравинским, помимо Эрнеста Ансерме, наиболее тесными дружескими и творческими узами с ним были связаны; Шарль Фердинанд Рамю, автор текста *Сказки о Солдате*, а также французских версий текстов *Прибауток, Колыбельных песен кота, Байки про Лису Петуха, Кота да Барана* и других сочинений Стравинского на русские народные тексты, созданных в швейцарский период; Рене. Обер-жонуа, создатель декораций и костюмов к постановке *Сказки о Солдате*; Шарль Альбер Сэнгриа, поэт и писатель, чьи эстетические установки были особенно ценимы Стравинским. Все они были жителями кантона Во, горячими патриотами Романской Швейцарии и группировались вокруг франкоязычного журнала «Водуаз-ские тетради», который в 1914 г. стал издавать Ш.Ф. Рамю. Это был принципиально аполитичный журнал. Его создателей интересовало в первую очередь «определение своих чисто эстетических позиций» по отношению к явлениям жизни и искусства. Ансерме вспоминал: «…мы до того были захвачены нашей любовью к искусству, к разным видам искусства, которому каждый из нас служил, что другие вопросы для нас не существовали. Нам казалось необходимым прийти к истине — к подлинному искусству». Впоследствии, вспоминая художественную атмосферу той поры, Ансерме сурово критиковал своих друзей и «Водуазские тетради» за то, что «они были лишь эстетическим течением и не продвинули его дальше, к вопросам политическим, и в особенности этическим» *(Ансерме 1986*, с. 55).

## [7]

Книга Ш.Ф. Рамю «Воспоминания об Игоре Стравинском» (Souvenirs sur Igor Strawinsky) вышла в Лозанне осенью 1929 г.

## [8]

Стравинский имеет в виду жену Екатерину Гав-риловну, старшего сына Федора (1907–1989), дочь Людмилу (1908–1938), младшего сына Святослава Сулиму (1910–1994) и родившуюся в 1914 г дочь Милену

## [9]

Во Флоренцию Стравинский поехал, по-види-мому, в конце сентября или самом начале октября, так как 28 сентября Дягилев сообщил ему телеграммой, что высылает 200 франков на эту поездку (см: *Переписка II,* с. 291).

## [10]

Имеется в виду рождение младшей дочери Милены.

## [11]

* Дягилев звал Стравинского приехать в Рим с двоякой целью. Во-первых, он надеялся услышать что-нибудь из написанного для *Свадебки*, кроме того, у него возник замысел нового балета «Литургия», который он уже обсуждал с Мясиным и оформлять который бралась Н. Гончарова, а музыку он намеревался поручить Стравинскому Во-вторых, у него была предварительная договоренность о концерте в римском «Аугустеу-ме», где предполагалось выступление Стравинского в качестве дирижера собственных произведений. Стравинский уехал в Рим в конце января 1915 г., но ни один из дягилевских проектов не состоялся.

## [12]

Балет «Триумф Нептуна» на музыку лорда Бер-нерсабыл поставлен Дж. Баланчиным в «Русских сезонах» 1926 г.

## [13]

Речь идет о забракованном Дягилевым балете Прокофьева «Ала и Лоллий», на музыкальном материале которого родилась известная «Скифская сюита» для симфонического оркестра (впервые исполнена в январе 1916 г.).

## [14]

Прокофьев в своих воспоминаниях так описывает эту встречу: «Со Стравинским я уже встречался раньше, года два назад в Петербурге. Он играл на фортепиано вступление к “Жар-птице”, которое без оркестра очень теряло. Я сказал ему, что во вступлении нет музыки, а если есть, то из “Садко”. Стравинский обиделся, и сейчас, поджидая его, Дягилев опасался, как бы не вышла плохая встреча со мной. Но Стравинский был благожелателен, хвалил Второй концерт, и мы в четыре руки играли “Петрушку” для футуристов» *{Прокофьев,* с. 151).

## [15]

Благотворительный спектакль в пользу британского Красного Креста на сцене парижской «Гранд-Опера», на котором Стравинский продирижировал балетом *Жар-птица*, состоялся 29 декабря 1915 г.

## [16]

Имеется в виду Ромола Нижинская, некоторое время бывшая фигуранткой дягилевской труппы. Она автор биографической книги о своем муже Вацлаве Нижинском (London, 1933; см.: *Р. Нижинская)*.

## [17]

Ромола Нижинская в своей книге описывает этот эпизод: «Стравинский настаивал, чтобы Вацлав согласился на поездку в Америку только при условии, что пригласят и его… Меря комнату шагами из угла в угол, Стравинский негодовал, проклиная Дягилева: “Он думает, что он и есть Русский балет. Наш успех ударил ему в голову. Кем бы он был без нас — без Бакста, Бенуа, тебя, меня?”» (*Р. Нижинская*, с. 124).

# [18]

Рамю рассказал об этой совместной работе в своей книге: «Я держал в руках лист бумаги и карандаш. Стравинский читал мне русский текст, строку за строкой, всякий раз точно считая количество слогов, которое я отмечал на полях, затем он дословно переводил прочитанное. Такой буквальный перевод часто был совершенно недоступен пониманию, но, применяя образные ассоциации (не обязательно логичные), удавалось находить слова, звучавшие лучше, чем те, что передавали бы логический смысл… Было сразу решено, что никаких правил нет, не может и не должно быть, а есть лишь отдельные случаи. Каждый из них требовал особого решения. Решение это заключалось не в каком-то одном, удачно найденном слове, оно предполагало, скорее, глубокое проникновение в стиль, дух и смысл произведения» (цит. по: «Музыкальная академия», 1992, № 4.С, 151).

# [19]

Американские гастроли дягилевской труппы длились с 17 января по 29 апреля 1916 г. с перерывом на двухмесячный отпуск артистов

## [20]

Стравинский ошибается. В марте 1916 г. Дягилев и вся труппа находились еще в США. В Испанию Дягилев приехал в мае, и 26 мая 1916 г начались гастроли «Русского балета» в Мадриде в «Театро Реаль».

## [21]

Эухения де Эрразуриц, в 1910-х гг. жившая в Париже, — меценатка, тонкий ценитель современного искусства, друг Пикассо и Стравинского. С 1916 по 1919 г. она поддерживала Стравинского материально, высылая ему ежемесячно 1000 франков.

# [22]

В начале июня 1916 г. Стравинский сообщает об этом факте в письме к матери: «Шлю своей Мусечке тысячи поклонов и объятий из далекого Мадрида, куда я поехал на премьеру моих балетов “[Жар-]птицы” и “Петрушки”… “Птица” уже прошла с огромным успехом и я был представлен королю, с которым беседовал весь антракт» (*Переписка II,* с. 373),

## [23]

*Колыбельная* (в рукописи *Колыбельная Микуш-ке* с посвящением «Моей дочурке») с русским текстом при жизни композитора не публиковалась. Две другие упомянутые им «песенки» вошли в вокальный цикл *Три истории для детей*: 1) «Тилим-бом», 2) «Гуси-лебеди», 3) «Медведь: сказка с песенкой».

# [24]

К Новому 1917 году.

## [25]

Из текста «Хроники» можно заключить, что предложение Дягилева о постановке *Соловья* в виде балета относится к началу 1917 г. Однако в письме Дягилева, датируемом 2-й половиной ноября 1916 г., о переделке оперной партитуры *Соловья* для будущего балета говорится как о деле решенном. Дягилев предлагает свой план переделки из 12 пунктов, указывая страницы клавира, где необходимы сокращения и другие редакционные изменения. Стравинский начал сочинять симфоническую поэму *Песнь Соловья* с 1 декабря 1916 г., используя музыкальный материал 2*й и 3-й картин оперы, который и стал основой балетной партитуры. При этом Стравинский придерживался редакционных указаний Дягилева, изложенных в ноябрьском письме 1916 г. (см.: *Переписка //*, с. 382),

## [26]

Стравинский приехал в Рим в марте 1917 г Здесь он впервые познакомился с Пабло Пикассо, с которым у него установились дружеские отношения на всю жизнь. *К* 1917 г. относится один из трех известных рисуночных портретов Стравинского, исполненный Пикассо.

## [27]

Вряд ли Дягилев не знал о существовании обработки этой песни для хора и оркестра, сделанной Глазуновым в 1905 г., но, не имея партитуры и недолюбливая автора аранжировки, решился в конце концов перед самым началом концертов упросить Стравинского сделать новую инструментовку песни. О необходимости нового национального гимна России писал в февральском номере «Музыкального современника» и А.Н. Римский-Корсаков (см. «Музыкальный современник», 1917, кн. 4).

## [28]

Концерт в «Театро Костанци», на котором исполнялся *Фейерверк* в световом оформлении итальянского художника-футуриста Джакомо Балла, состоялся

12 апреля 1917 г. По словам С.Л. Григорьева, оформление это «состояло из различных геометрических фигур

— всевозможных кубов и конусов, сделанных из прозрачного материала; эти фигуры освещались изнутри в соответствии с очень сложным замыслом, который принадлежал Дягилеву, он же сам его выполнял. Эта кубистская фантазия как способ интерпретации музыки пришлась по вкусу его друзьям, отличавшимся крайне авангардистскими взглядами» (*Григорьев,* с. 105–106). Через много лет Стравинский в разговоре с Крафтом не мог толком описать это оформление, однако помнил, что публика отнеслась к нему с холодным недоумением (см. *Диалоги,* с. 75).

## [29]

Этот курьезный эпизод связан с известным портретом Стравинского en face (рисунок Пикассо, сделанный в 1917 г в Риме).

## [30]

Речь идет о Берте Самойловне Эссерт, большую часть своей жизни проведшей в семье Стравинских и нянчившей как самого Игоря Федоровича и его братьев, так и его детей.

## [31]

Имеется в виду младший брат Стравинского Гурий Федорович.

## [1]

Вернер Рейнхарт субсидировал постановку *Сказки о Солдате*, партитура которой ему посвящена. Специально для него Стравинский сочинил *Три пьесы для кларнета соло*, также посвященые ему. Композитор с благодарностью упоминает и братьев Рейнхарта, Известно, в частности, что один из них, Ганс Рейнхарт, перевел на немецкий либретто *Сказки о Солдате* для издания в Германии.

# [2]

В собрании А.Н. Афанасьева есть несколько сказок, в которых действуют Солдат и Черт. Заимствуя отдельные мотивы и образы из разных сказок, авторы будущего представления опирались в основном на сюжет сказки «Беглый Солдат и Черт» (см.: Народные русские сказки А.Н. Афанасьева. М., 1897. Т. 2. С. 209–210). Окончательный французский текст принадлежал Рамю и был озаглавлен «L'Histoire d'un Soldat». Это название — в переводе с французского «История Солдата» — закрепилось во всех зарубежных изданиях партитуры и музыковедческих работах, его использовал и сам композитор. Подлинное русское название этого произведения — *Сказка о беглом Солдате и Черте, читаемая, играемая и танцуемая.*

## [3]

Стравинский имеет в виду сепаратный мир с Германией, заключенный большевистским правительством в Брест-Литовске в марте 1918 г., в результате которого Россия вышла из состава Антанты и лишилась части территорий, входивших в состав Российской империи.

## [4]

Георгий (Жорж) Питоев и его жена Людмила — участники премьерного спектакля *Сказка о Солдате* 28 сентября 1918 г в Лозанне. В том же году Питоевы организовали собственную драматическую труппу, которая в 1922 г. переместилась в Париж и гастролировала по Европе с весьма разнообразным репертуаром.

# [5]

Исполнителями драматических ролей были актеры-любители. Так, на роль Солдата пробовался Сти-вен-Поль Робер — студент отделения классической филологии и художник, а партию Чтеца с успехом исполнял будущий палеонтолог Эли Ганьебен. Черта должен был играть Габриель Россе, но он не умел танцевать и поначалу делил эту роль с Жаном Виллар-Жи-лем. Затем, когда авторы спектакля сочли Робера не отвечающим их требованиям, к Россе перешла роль Солдата. Под вопросом оставалось исполнение финального «Триумфального танца Черта», и в какой-то момент Стравинский подумывал даже о том, чтобы взять это исполнение на себя (чем привел в восхищение своего соавтора Рамю). Но в конце концов финальный танец

Черта исполнил Питоев (см.: *Walsh*, p. 290). Из молодых исполнителей профессиональным актером стал только Жан Виллар-Жиль. Ободренный и поддержанный рекомендательными письмами авторов *Сказки о Солдате*, он отправился в Париж и поступил в Театр старой голубятни, возглавляемый известным режиссе-ром-реформатором Жаком Копо. Жан Виллар-Жиль оставил воспоминания об участии Стравинского и Рамю в репетициях «Солдата». «Игорь Стравинский и Рамю ежедневно руководили репетициями. Первый — всегда одержимый приступом энтузиазма, изобретательности, радости, возмущения, мигрени; он набрасывался на пианино словно на опасного врага, которого надо укротить сильными ударами кулаков; затем Стравинский вспрыгивал на сцену, прихлебывая вишневую водку, эффект которой он сбивал крупными дозами аспирина. Второй — спокойный, внимательный, дружелюбный — давал нам советы со всей деликатностью, ставя себя на наше место, он участвовал в общих поисках, демонстрируя при этом необходимое терпение, и с лукавым восхищением наблюдал за гениальными кульбитами Стравинского. Среди этих двух артистов, темпераменты которых превосходно дополняли друг друга, мы наконец ощутили, что живем чудесно наполненной жизнью, — и труд целиком заполнял наши дни» (*Villard-Gilles,* p. 8. Пер. с франц. Ю.М, Денисова).

# [6]

Впоследствии это духовное взаимопонимание было нарушено. Ансерме не принял поздних сочинений композитора, как не принял додекафонии вообще, считая подобный способ сочинения музыки противоестественным. Он изложил свои взгляды по этому поводу в исследовании «Основы музыки в человеческом сознании» *(E. Ansermet*. Les fondements de la musique dans la conscience humaine. Neuchatel, 1961). Стравинский отозвался об этом труде весьма язвительно, заметив, что автор лишь подчеркнул свою неспособность «ни слушать такую музыку, ни понимать ее». Отношения между композитором и дирижером, впрочем, начали портиться еще раньше, на рубеже 30-х — 40-х годов. «Я был с Ансерме в дружеских отношениях в 20-х и 30-х годах, — вспоминал Стравинский, — точнее, до 1937, когда он самовольно сделал купюру в “Игре в карты”, а затем спустя несколько лет начал критиковать вторые редакции моих ранних произведений, хотя сам был первым исполнителем “Жар-птицы” и “Соловья” в редакциях 1919 года». Все же Стравинский заканчивает этот мемуарный фрагмент 1962 года примирительным тоном: «Несмотря на все это, я по-прежнему чувствую к нему привязанность и не могу забыть тех веселых часов, которые мы провели вместе» *(Статьи и материалы, с.* 73).

## [7]

Карл Бедекер — немецкий книгоиздатель, специализировавшийся на выпуске путеводителей для туристов.

## [8]

Стравинский не совсем точен. Первые наброски *Регтайма для одиннадцати инструментов* были сделаны осенью 1917 г и зимой 1918 г. Наиболее завершенный черновой вариант датирован 3 марта 1918 г. Затем работа была отложена, поскольку композитор занялся сочинением *Сказки о Солдате.* И только после премьеры *Солдата* в сентябре 1918 г. и перенесенной Стравинским тяжелой формы «испанки» *Регтайм для одиннадцати инструментов* был окончательно завершен 10 ноября 1918 г.

## [9]

Первая *Сюита из балета Жар-птица*, сделанная Стравинским в 1910 г., включала следующие эпизоды балета: 1) Вступление. Заколдованный сад Кащея и пляс Жар-птицы. 2) Мольбы плененной Жар-птицы (Pas de deux Жар-птицы и Ивана-Царевича). 3) Игра царевен золотыми яблочками. 4) Хоровод царевен. 5) Поганый пляс Кащеева царства. Из второй сюиты, переоркестрованной Стравинским в феврале-марте

1919 г., были исключены Мольбы Жар-птицы и Игра царевен золотыми яблочками и добавлены Колыбельная Жар-птицы и Финал (оркестровые вариации на тему русской народной песни «У ворот сосна раскачалася»).

# [10]

Зимой 1918 г., незадолго до Рождества, Стравинский познакомился с хорватской певицей Майей Строцци-Печич. Для нее Стравинский написал вокальный цикл *Четыре русские песни*: «Селезень», «Запев-ная», «Подблюдная» и «Сектантская». Однако певица покинула Швейцарию раньше, чем композитор закончил эту работу и, кажется, так никогда и не исполнила этих песен (см.: *Walsh,* p. 298). *Четыре русские песни* имеют посвящение: «Г-же Майе и г-ну Беле Строцци-Печич». С Белой Печич, мужем певицы, Стравинский исполнил *Пять легких пьес для фортепиано в четыре руки* на концерте в Лозанне 5 марта 1919 г.

# [11]

Поездка в Париж, где Стравинский встретился с Дягилевым, состоялась не весной, а осенью, в сентябре 1919 г. Стравинский не видел Дягилева более двух лет, перед этим они встречались в июле 1917 г.

# [12]

Стравинский почему-то не упоминает о том, что Дягилев еще до встречи с ним в Париже допускал возможность постановки *Сказки о Солдате*. Его смущало лишь наличие полновесного литературного текста Рамю, занимавшего слишком большое место в этом представлении, что не соответствовало преимущественно хореографическим тенденциям его антрепризы. Против литературного текста протестовал и предполагаемый хореограф будущей постановки Л.Ф. Мясин, который в своем замысле не находил места для чтеца. Дягилев, однако, не решился требовать от Стравинского полного отказа от текста Рамю и уговаривал Мясина довериться художественному опыту Стравинского, говоря, что «Стравинский знает, что делает» (см.: *Walsh*, p. 303). В августе 1919 г. Стравинский и Рамю спешно занялись сокращением текста и перераспределением функций слова, музыки и танца, стремясь приблизить сценический облик *Сказки о Солдате* к традиционным спектаклям «Русского балета». Осенняя встреча Стравинского с Дягилевым в Париже не решила вопроса о постановке *Солдата*. В начале 1920 г. ненадолго возникала идея хореографической интерпретации оркестровой сюиты из *Сказки о Солдате*. Предполагалось, что ставить будет Мясин, а оформление спектакля будет поручено Пикассо. Но и из этого проекта ничего не вышло. В антрепризе Дягилева *Сказка о Солдате* так и не была поставлена. В этом, по-видимому, состояла причина охлаждения отношений между Дягилевым и Стравинским, о чем последний и сообщает в книге.

## [13]

Договоренность с Дягилевым о постановке *Соловья* в виде балета была достигнута еще в конце 1916 г., и Стравинский сочинял симфоническую поэму *Песнь Соловья*, руководствуясь указаниями Дягилева (см. выше гл. IV, коммент. 25). Таким образом, предложение Дягилева, повторенное в Париже в 1919 г., не было для Стравинского новостью. Просто давая свое согласие в 1916 г., не начав еще работать над симфонической поэмой, он, по-видимому, не очень представлял, что из этого получится. Теперь, имея в руках партитуру, он предпочитал, чтобы слушатели оценили «тонкую ювелирную фактуру» этого произведения в концертном исполнении, не отвлекаясь на зрительные впечатления.

## [14]

«Женщины в хорошем настроении» — балет по мотивам одноименной комедии Карло Гольдони, поставленный в 1918 г. Л. Мясиным на музыку клавесинных сонат Доменико Скарлатти в инструментовке современного итальянского композитора Винченцо Том-мазини и художественном оформлении Л, Бакста.

## [15]

Согласно последним исследованиям, среди копий рукописей Перголези из итальянских архивов, предложенных Дягилевым Стравинскому, были «фрагменты из опер “Фламинио” и “Влюбленный монах”, Кантата № 4, Гавот с двумя вариациями и синфония для виолончели и контрабаса»; из коллекции Британского музея в руки Стравинского попали «несколько частей из трио-сонат для двух скрипок и цифрованного баса», а также «копия Allegro из Сонаты № 7 для клавесина» (*Урсин*, с. 114. См. также полную таблицу заимствованных Стравинским фрагментов из музыки Перголези и других композиторов XVIII в., составленную В.П. Ва-рунцем: *Переписка II*, с. 461–462).

## [16]

Эту же мысль Стравинский высказал еще до написания музыки в одном из интервью 1931 г.: «Если я пересочиняю музыку Перголези, то делаю это не для того, чтобы повторить или исправить ее, а потому, что ощущаю себя братом по духу этого композитора и хочу его творческий дух сделать плодоносным. Феномен, называемый любовью, есть единение творческих налгур» (цит. по: *Урсин,* с. 123).

# [17]

Этот концерт состоялся 8 ноября 1919 г. в Лозаннской консерватории и был повторен в Женеве и Цюрихе,

## [18]

Столь же восторженный отзыв о хореографии Мясина находим и у С.Л. Григорьева: «Хореография же Мясина, вдохновленная комедией дель арте, была превосходна: одновременно поэтичная и забавная» *(Григорьев,* с. 132).

## [19]

В числе людей, по достоинству оценивших *Пульчинеллу*, были музыкальный критик Луи Лалуа, композитор Рейнальдо Ган и другие парижские друзья Стравинского. Среди них был и Бенуа. В своих «Воспоминаниях о русском балете» он писал: «От “Пульчинеллы” я был в упоении. Затея связать культ музыки Перголези с каким-то издевательством над нею же удалась Стравинскому в высшей мере, и я не знаю в музыкальной литературе произведений, в которых подобное “святотатство” было бы облачено в столь же соблазнительную форму… Нечто, что можно уподобить гениальной музыкальной клоунаде» *(Бенуа,* с. 543).

# [20]

Семья Стравинских уезжала из Моржа 8 июня 1920 г, навсегда покидая Швейцарию.

## [1]

Клод Дебюсси умер в Париже 25 марта 1918 г.

## [2]

Финальный хорал *Симфоний духовых* в виде самостоятельной пьесы для фортепиано, озаглавленной *«Tombeau de Claud Debussy»* («Гробница Клода Дебюсси»), был опубликован в нотном приложении специального декабрьского выпуска журнала «La Revue musicale»

1920 г., посвященного памяти Клода Ашиля Дебюсси.

## [3]

Четырехручного клавира кантаты *Звездоликий*, насколько нам известно, не существует, и об исполнении кантаты в четыре руки с Дебюсси Стравинский более нигде не вспоминает. Можно предположить, что Стравинский запамятовал: 9 июня 1912 г. в доме музыкального критика Луи Лалуа он с Дебюсси исполнял в четыре руки *Весну священную*. Об этом факте сохранилось воспоминание Лалуа, а также упоминание в письме Дебюсси к Стравинскому из Парижа от 8 ноября 1912 г. Вспоминает об этом и Стравинский в беседах с Крафтом (*Диалоги* > с. 92, прим. 2). Что же касается *Звездоликого,* то 4 ноября 1911 г. Стравинский послал Дебюсси клавир с посвящением. Дебюсси откликнулся через несколько месяцев, поблагодарив Стравинского в письме от 10 апреля 1912 г. О музыке *Звездоликого* он высказался лишь в августовском письме 1913 г., из которого видно, что музыка кантаты привела его в явное замешательство: «Музыка “Звездоликого” все-таки странная. Возможно, что это и есть “гармония ночных сфер” Платона (только не спрашивайте, в каком его сочинении и на какой странице об этом сказано). А возможности исполнения этой кантаты для планет я не предвижу нигде, кроме Сириуса и Альдебарана. Что же касается нашей более скромной Земли, то здесь исполнение этой вещи затерялось бы в бездне» {*Дебюсси*, с. 203).

## [4]

В начале 1960-х г.г., беседуя с Крафтом, Стравинский отмечает, что в своем раннем творчестве многим обязан влиянию Дебюсси: «“Весна” обязана ему более, чем кому-либо, не считая меня самого, как в лучшей ее части (Вступление), так и в худшей (музыка во второй части между первым вступлением двух солирующих труб и “Величанием избранницы”)» (*Диалоги,* с. 150, прим. 1). По свидетельству Крафта, Стравинский, устанавливая свои «родственные связи» с Дебюсси и Равелем, называл первого «мой отец в музыке», а второго — «мой дядя» (*Stravinsky in Pictures*$_t$ р. 63),

# [5]

Фортепианный цикл из восьми легких пьес *Пять пальцев* был завершен 18 февраля 1921 г. в Гарше и включал следующие пьесы: Andantino, Allegro, Allegretto, Larghetto, Moderato, Lento, Vivo, Pesante.

# [6]

*Весна священная* в новой хореографической версии Л. Мясина была поставлена на сцене Театра Елисейских полей 15 декабря 1920 г. Мясин не видел спектакля 1913 г, хотя, разумеется, был о нем наслышан. «Стравинский доверительно сообщил мне, что не был полностью удовлетворен оригинальной постановкой, — вспоминал он. — Хотя попытка Нижинского передать в танце первобытные ритмы была новаторской, синтеза музыки и движения в результате не получилось. Он также считал, что Нижинский ошибался, слишком близко следуя ритмам партитуры. После нескольких недель изучения этой музыки я пришел к выводу, что, возможно» смогу исправить ошибку Нижинского, усилив противопоставление музыки и хореографии… Тогда же я изучил множество русских икон и деревянных скульптур и не нашел объяснений использованию Нижинским движений на полусогнутых ногах и с вывернутыми кистями рук. Я решил основываться в своей постановке на простом рисунке русских хороводов, добавив при необходимости ломаные и угловатые движения, которые я вынес из своего знакомства с византийской мозаикой, а также, возможно неосознанно, из пленительного духа кубизма» *(Мясин,* с. 163). Спектакль приняли, по выражению Григорьева, «благосклонно», и он сохранялся в репертуаре вплоть до последнего дягилевского сезона в 1929 г. Но некоторые критики все же отдавали предпочтение первой версии, находя постановку Мясина «менее новаторской», а сам замысел не столь оригинальным. «Балет Нижинского, пусть в чем-то беспомощный, — вспоминал Григорьев, — лучше отражал характер музыки: в нем были выявлены главная тема и в особенности контраст между двумя картинами, что в постановке Мясина не получилось» *(Гоигорьев*, с. 134). А. Левинсон, в свое время достаточно критически отзывавшийся о спектакле 1913 г, также находил версию Мясина менее убедительной с точки зрения содержания балетного действа («сплошные пластические экзерсисы, лишенные всякой выразительности»).

## [7]

Лидия Соколова — сценическое имя английской танцовщицы Хильды Маннинге. В периоде 1913 по 1929 г.г. она работала в труппе «Русский балет Сергея Дягилева». В хореографической версии Нижинского участвовала в групповых танцах. В постановке Мясина исполняла единственную сольную партию Избранницы. Соколова написала книгу воспоминаний «Танцуя для Дягилева» (London, 1960).

## [8]

Габриель Шанель — кутюрье. Была владелицей ателье мод и мастерских по изготовлению театральных костюмов. В 20-х гг. Шанель — близкий друг Дягилева и в ряде случаев спонсор его антрепризы.

## [9]

В «Диалогах» Стравинский отзывается о музыке Сати более критически. Он упрекает Сати за «однообразие метра» и «литературность» его произведений, которая «стесняет» музыкальную форму. Ценя более других произведений Сати его оперу «Сократ», впервые услышанную в авторском исполнении на рояле, Стравинский замечает: «не думаю, чтобы он-хорошо знал инструментовку, и предпочитаю “Сократа” в том виде, в каком он играл мне, нескладной оркестровой партитуре» *(Диалоги,* с. 100).

## [10]

Речь идет о балете С,С. Прокофьева по мотивам русских народных сказок из собрания А.Н. Афанасьева «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего». Премьера балета состоялась в Париже 17 мая 1921 г. в оформлении М.Ф. Ларионова, который совместно с Т. Славинским принял участие в постановке спектакля и как хореограф. Прокофьев в «Дневнике» вспоминает эту премьеру: «Ravel сказал, что это гениально, Стравинский, что это единственная модерная вещь, которую он слушает с удовольствием» *Дневник*, с. 159–160).

# [11]

Премьера *Симфоний духовых* под управлением С. Кусевицкого состоялась в лондонском Куинс-холле 10 июня 1921 г. и, как видно, успеха не имела. Стравинский не скрывал своей досады и во всем публично винил дирижера. Кусевицкий не замедлил откликнуться на обвинения открытым письмом в лондонской «Sunday Times» от 24 июня, где весьма критически высказался о музыке *Симфоний*: «Если г-н Стравинский и его почитатели находят в его последней Симфонии* некий новый путь, открытый им в своем творчестве, и считают, что композитор (как говорят они) отказывается от прежде созданной музыки, и если они думают, что музыка есть простое “манипулирование созвучиями”, то я со своей стороны, как музыкант, абсолютно не могу признать такой формы музыкального творчества, так как не вижу разницы между гением композитора и искусством фокусника» *(Переписка II,* с. 493–494). После этой публикации, которая вызвала возмущение в кругу друзей и почитателей Стравинского, отношения между ним и Кусевицким были временно порваны, но ненадолго. В мае 1923 г. Кусевицкий предложил композитору продирижировать в программе одного из своих концертов премьерой *Октета для духовых инструментов.* Стравинский согласился, и мир был восстановлен. Ка-саясь причин неудачи *Симфоний* десять лет спустя на страницах «Хроники», композитор постарался быть максимально объективным.

## [12]

Для лондонского спектакля «Спящая красавица» Дягилев восстановил две купюры из II действия, принятые в петербургской постановке балета. Это были: вариация Авроры (№ 15) и Антракт между 1-й и 2-й картинами с знаменитым скрипичным соло (№ 18). Именно эти номера были заново оркестрованы Стравинским. Подробнее о работе Стравинского над клавиром Кусевицкий неправ иль но называет произведение Стравинского «Симфонией». Композитор не раз пояснял в своих интервью, что он использует термин «симфония» в его первоначальном значении «созвучия» («симфонии» — «созвучия духовых»). Поэтому принципиальная ошибка (встречающаяся до сих пор в некоторых отечественных изданиях) — называть это сочинение «Симфония для духовых».

ром «Спящей красавицы» см.: *Переписка II,* коммент. 5 к письму № Ю07, с. 508.

## [13]

В архиве Стравинского в Базеле хранится рукопись его статьи «Пушкин: поэзия и музыка» (на французском языке), датированная 1940-м годом. В ней композитор развивает основные мысли, изложенные в «Хронике», подчеркивая, что «пушкинская традиция, открывая путь самым лучшим влияниям Запада, оставляет в неприкосновенности ту национальную основу, на которой покоится русское искусство» (*Интервью*, с. 141).

# [14]

Мысль о том, что национальные элементы в творчестве художника должны вытекать из самой при-роды его дарования, а не становиться следствием ка-ких-либо внешних идейно-эстетических установок, перекликается с высказываниями И.Э. Грабаря из его статьи 1902 г. в журнале «Мир искусства»: «Хотелось бы “меньшего выжимания из себя во что бы то ни стало русского духа”», если есть этот дух «в натуре художника, то непременно скажется, и тогда скажется сильно и убедительно» («Мир искусства», 1902, № 3. С. 55). Сходное замечание находим и у Асафьева в связи с использованием русских народных мотивов в музыке Римского-Корсакова: «Римский-Корсаков… заполняет свои оперы мотивами народными или сочиненными под них, выбирая их как благодарный материал скорее под давлением импульсов художественно-эстетического порядка, чем драматургического и внутренно-эмоционально-го» *(Асафьев 1930,* с. 34). Однако неприязненно-резкий тон, которым Стравинский характеризует «доктринерскую эстетику» беляевского кружка, имеет несомненную личную окраску, «Догматы и эстетика» «новой русской школы», которые в 1900-х годах Стравинский, по его же признанию, «безоговорочно принял» и от которых, встав на ноги, начал сознательно отклоняться в 1910-х, привели в конце концов к полному разрыву с семьей покойного учителя и всем кругом приверженцев Римского-Корсакова. Стравинский болезненно пережил этот разрыв, а сплошь отрицательные отзывы о нем и его музыке (которые до него доходили) со стороны главы «беляевцев» Глазунова имели результатом то, что всякое напоминание о его «происхождении» (воспитанник «новой русской школы») вызывало желание отмежеваться от традиции Римского-Корсакова. В 1920-х годах он постоянно противопоставляет этой традиции традицию Чайковского и прямо причисляет себя к «племени, порожденному Чайковским» (*Интервью*, с. 38).

## [15]

Этот выпад против фольклорных тенденций в современной музыке, неожиданный в устах Стравинского, если учесть, сколь многим его творчество обязано русскому фольклору, направлен на тех композиторов, которые, точно следуя известному тезису (приписываемому Глинке), «только аранжируют» подлинные народные мелодии. Сам Стравинский отстаивал свое право, освоив «язык» русской песни или русского народного стиха, *создавать* подлинно русские произведения на своем собственном музыкальном языке. «В народных мелодиях и танцах скрыты те выразительные возможности, которые меня очаровывают… — заявлял он. — И все же с того момента, как я начинаю черпать в них свои ритмы, они принадлежат мне. Я вижу их всюду на своем творческом пути и кажусь себе той воспринимающей средой, в которой они нуждаются. Поэтому и они мне нужны, и я смотрю на все эти ритмы, как на свою собственность» *(Интервью,* с. 64–65).

# [16]

Летом 1921 г. в Англе Стравинский сделал фортепианную транскрипцию трех фрагментов из балета *Петрушка*: «Русская» (из 1-й картины), «У Петрушки» (2-я картина), «Масленица» (из 4-й картины), закончив последний фрагмент «Танцем ряженых». Это произведение композитор посвятил известному пианисту Артуру Рубинштейну.

## [17]

*Мавра* — одноактная опера на либретто Бориса Кохно по мотивам поэмы Пушкина «Домик в Коломне». Борис Евгеньевич Кохно, с 1922 г. секретарь Дягилева, принимал большое участие в формировании репертуара дягилевской труппы. Он автор книги «Дягилев и Русские балеты» (Paris, 1973).

## [18]

Прекращение спектаклей чуть не привело к финансовому краху антрепризы. Великолепные декорации и костюмы «Спящей красавицы», созданные Бакстом, были конфискованы дирекцией театра «Альгамбра» в счет возмещения убытков. «Дягилев уехал из Лондона до окончания сезона, — вспоминает Григорьев, — Видеть, как на “Спящей красавице” в последний раз опускается занавес, было свыше его сил» *(Григорьев,* с. 145).

## [1]

В 1921 г. Стравинский сделал транскрипции для механического рояля следующих произведений: *Пульчинелла, Весна священная, Piano-Rag-Music* и *Регтайм для одиннадцати инструментов.*

## [2]

Княгиня Эдмон де Полиньяк не раз оказывала щедрую финансовую помощь дягилевской антрепризе и лично Стравинскому. Она заказала Стравинскому *Байку про Лису, Петуха, Кота да Барана* и оплатила первое исполнение *Царя Эдипа*, состоявшееся в ее салоне под рояль. У нее же впервые прозвучали: *Свадебка, Концерт для фортепиано и духовых, Соната для фортепиано.* Ей посвящены *Байка про Лису* и фортепианная *Соната.*

## [3]

Бронислава Нижинская в 1910-х г.г. танцевала в спектаклях «Русских сезонов» в Париже. С 1921 по 1924 г. она балетмейстер и режиссер спектаклей дягилевской антрепризы, в которых участвовала и как танцовщица (например, с успехом исполнила партию Лисы в *Байке про Лису).* Для «Русского балета С. Дягилева» Нижинская кроме *Байки* (1922) поставила *Свадебку* (1923), «Лани» (Les Biches) Франсиса

Пуленка (1924), «Докучные» (Les Facheux) Жоржа Орика (1924) и «Голубой экспресс» (Le Train bleu) Дариюса Мийо (1924).

## [4]

Премьера *Байки* в хореографии Б. Нижинской, декорациях и костюмах М.Ф. Ларионова исЭ, Ансерме за дирижерским пультом состоялась 18 мая 1922 г на сцене «Гранд-Опера». Григорьев вспоминал, что спектакль чем-то напомнил ему балетную версию «Золотого петушка» в сезоне 1914 г: «Только певцы… не находились на сцене [как в «Золотом петушке». — *И.* Я], но были скрыты в оркестровой яме, а сценическое действие в соответствии с вокальными партиями вели танцовщики» (*Григорьев*, с. 147). В последующих «сезонах» этот спектакль не ставился.

## [5]

Стравинский не точен: *Байка* была показана на открытии «сезона» 18 мая, а *Мавра* — сначала 29 мая под рояль в отеле «Континенталь», а затем 3 июня на сцене «Гранд-Опера».

# [6]

На премьере 18 мая 1922 г *Байка* соседствовала с балетами «Карнавал», «Свадьба красавицы в зачарованном лесу» (сокращенный вариант «Спящей красавицы») и «Половецкие пляски». А на первом исполнении *Мавры* эта опера оказалась в программе между *Весной священной* и *Петрушкой*.

## [7]

Не оценила *Мавру* не только «левая» критика, которая в свое время восторженно приняла *Весну священную*. «Неудачей» композитора счел *Мавру* и один из наиболее чутких музыкальных критиков русского зарубежья Борис Шлёцер, который, кстати, очень высоко оценил музыку *Байки.* Не принял *Мавру* и Равель. Среди музыкантов, понявших значение *Мавры* в развитии «музыкального мышления» Стравинского был

Ансерме. В журнале «Melos» в июле 1922 г. он в своей статье «Русская музыка» прямо утверждал, что «“Мавра”- начало нового периода, в котором композитор освобождается от всех сковывающих его пут» *(.Переписка //*, с. 531).

## [8]

В архиве Стравинского в Базеле хранится законченный вариант полной партитуры *Свадебки*, датированный 1917 г, для следующего состава: 3 флейты,

3 гобоя, 3 кларнета, 2 фагота, 4 трубы, 4 валторны,

3 тромбона и туба, 2 флюгельгорна, литавры, группа ударных, 2 арфы, фисгармония, цимбалы, клавесин (или рояль), 3 скрипки, 2 альта, 2 виолончели, контрабас. Характерно, что в этом составе большого симфонического оркестра сознательно сокращена струнная группа (см.: *Переписка ///*, приложение III, с. 851).

## [9]

Стравинский не вполне точен. Этот вариант оркестровки двух картин из 1-й части *Свадебки*, датированный 1919 г., включает следующие инструменты: двое цимбал, фисгармонию, литавры и две пианолы. В известной мере его можно считать «предвестником» окончательного варианта, поскольку в нем уже ощутимо сопоставление рояля и ударных, а элементы звучаний струнных и духовых были «препарированы» и «синтезированы» в созвучании фисгармонии и цимбал.

# [10]

Окончательный вариант партитуры, датированный 1923 г., был уже целиком «очищен» от всяких намеков на звучание струнных и духовых, составляющих основу классического симфонического оркестра.

## [11]

Стравинский использовал народную лирическую песню «Не веселая да канпаньица» из собрания Ф. Истомина и Г. Дютша «Песни русского народа» (СПб,1894), неправильно называя ее «фабричной».

С.И. Савенко в своем исследовании объясняет ошибку композитора тем, что он, по-видимому, пользовался не указанным печатным источником, а устным сообщением своего друга С. Митусова, который специально для Стравинского записал несколько народных мелодий (см.: *Савенко*, с. 197).

# [12]

В разговорах с Крафтом Стравинский довольно подробно касается замысла *Свадебки*: «…я хотел представить подлинный обряд путем прямого цитирования народного, то есть нелитературного стиха… [Стравинский пользовался текстами из собрания П.В. Киреевского. — *И.* Я]. “Свадебка” — это последование типичных свадебных эпизодов, воссозданное из обрывков типичных для данного обряда разговоров. Исходит ли речь от невесты, жениха, родителей или гостей, она неизменно ритуальна… В “Свадебке” нет индивидуальных ролей, есть лишь сольные голоса, которые отождествляются то с одним, то с другим персонажем. Так, сопрано в первой сцене — это не невеста, но попросту голос невесты; тот же голос в последней сцене ассоциируется с гусыней. Подобным же образом слова жениха поются тенором в сцене с дружками и басом в конце; два баса, поющие без сопровождения во второй сцене, не должны отождествляться с двумя священниками, хотя многое в этой музыке может наводить на мысль о церковном обряде. Даже собственные имена в тексте, как то Палагей или Савельюшка, ни к кому в частности не относятся. Они были выбраны из-за их звучания, слогового строения и как типично русские» (*Диалоги*, с. 166).

## [13]

Первое исполнение *Сказки о Солдате* в Германии состоялось 20 июня 1923 г. во Франкфурте-на- Майне, партию скрипки исполнял Пауль Хиндемит. На этой премьере Стравинский не присутствовал. Он слушал свое произведение двумя месяцами позднее в Веймаре в программе Фестиваля современной музыки 19 августа 1923 г. Дирижировал Г. Шерхен, партию скрипки вновь исполнил Хиндемит. Своими впечатлениями об этом концерте Стравинский делился в письме к Ансерме от 9 сентября: «Я не раскаиваюсь, что предпринял поездку в Веймар: 1) исполнение Шерхеном “Солдата” было прекрасным; 2) немецкая публика приняла сочинение хорошо и наградила меня овациями» *{Интервью,* с. 173, прим. 2).

## [14]

Об этой встрече с Ф. Бузони Стравинский пишет в цитированном выше письме: «Я также был представлен маэстро, который сидел рядом со мной и который был так растроган, что лил горючие слезы во время исполнения» *(Там же)*.

# [15]

В статье «Несколько мыслей по поводу моего Октета», опубликованной в 1924 г., композитор счел необходимым прямо указать направление, в котором эволюционировал его инструментализм. Объявив читателям, что *Октет* — «сочинение аэмоциональное» в привычном значении этого слова, он далее разъясняет, к какой новой эмоциональности музыки он стремится. «Цель, которую я преследовал в Октете и которая является тем, к чему я стремлюсь с огромным энтузиазмом во всех последних сочинениях, — это создание музыкального произведения с помощью средств, которые несут заряд эмоциональности сами по себе. Эта эмоциональность средств выражения обнаруживает себя в разнородной игре движений и звучаний. Эта игра, активизирующая музыкальный текст, составляет необходимую

основу композиции и определяет его форму» (*Интервью*\ с. 40). В *Октете* приобретает наиболее отчетливые очертания та «стилевая модуляция», движение к которой намечалось уже в *Симфониях духовых, Мавре* и *Свадебке*.

# [16]

Стравинский поехал в Бельгию в январе 1924 г. и пробыл там две недели, переезжая из Брюсселя в Антверпен и обратно. 7 января состоялся концерт в Антверпене. Стравинский дирижировал второй Сюитой из *Жар-птицы*, Сюитой из *Пульчинеллы, Фейерверком* и фрагментами из оперы *Соловей.* Пела Вера Янакопу-лос, исполнившая, в частности, переложенную для сопрано теноровую «Песню рыбака».

Вера Янакопулос была первой исполнительницей *Прибауток* в США (8 декабря 1919 г). Для нее Стравинский оркестровал раннюю *Пастораль* («песенку без слов»), а также дописал и оркестровал песню *Тилим-бом* из вокального цикла *Три истории для детей.*

## [17]

14 января состоялся концерт-фестиваль из произведений Стравинского в Брюсселе. В нем принял участие бельгийский струнный квартет «Pro arte», основанный в 1912 г и просуществовавший до 1947 г. В его репертуар входила как музыка современных композиторов, так и классика. Программа концерта включала, помимо названных Стравинским произведений, *Прибаутки* и *Песню волжских бурлаков*.

## [18]

Поль Коллар — один из основателей в 1921 г. брюссельского музыкального общества «Pro arte», которое стало инициатором ежегодных Международных фестивалей современной музыки в Брюсселе. Он автор многих книг по истории музыки XX века, в том числе монографии «Strawinsky» (Brussels, 1930).

# [19]

В зимнем «сезоне» 1924 г в Монте-Карло Дягилев показал на сцене Театра Казино оперы Ш. Гуно «Голубка», «Лекарь поневоле» и «Филемон и Бавкида», а также оперы Э. Шабрие «Дурное воспитание» и «Король поневоле».

## [20]

С. Григорьев, напротив, свидетельствует, что во время весеннего сезона 1924 года в Париже на сцене «Гранд-Опера» опера Шабрие «Дурное воспитание» понравилась публике *(Григорьев,* с. 161).

## [21]

Король Марк — персонаж оперы Вагнера «Тристан и Изольда».

# [1]

В одном из интервью 1926 г. Стравинский говорит, что «глубоко восхищается» Черни. Его восхищала изобретательная музыкальная реализация разнообразных пианистических приемов, подсказанных самими пальцами пианиста, и это, по мнению Стравинского, изобличало в Черни «замечательного музыканта»: «Он обладал колоссальным темпераментом и, возможно, сделал больше для обучения пианистов, чем любой педагог не только его времени, но и по сей день» *(Интервью,* с. 72).

## [2]

Исполнение *Концерта для фортепиано и духовых* на двух роялях в салоне княгини де Полиньяк состоялось 14 мая 1924 г.

## [3]

После премьеры *Концерта* 22 мая 1924 г в «Гранд-Опера» Прокофьев писал *И.Я.* Мясковскому: «Сыграл Стравинский сам, и весьма недурно; волновался смертельно и клал партитуру рядом с собой на табуретке» *(Переписка* ///, с. 62).

## [4]

Luthiste *(франц.)* — буквально «лютнист», но также и мастер-изготовитель этого инструмента. В первом русском издании «Хроники» начало фразы переводилось как «*чудесный исполнитель*», в английском издании — как «*великий инструменталист*». И в том и в другом случае передается лишь одна из сторон понятия, которым Стравинский определяет бетховенский дар фортепианного композитора. Поэтому представляется целесообразным сохранить заключенное в кавычки французское «luthiste», которое Стравинский использует в значении *знаток инструмента и исполнитель на нем,*

## [5]

К сожалению, установить русский оригинал этой цитаты не удалось.

## [6]

Этот диалог между Дега и Малларме приведен в докладе Поля Валери «Поэзия и абстрактная мысль» и там выглядит так: «Великий художник Дега часто повторял удивительно меткую и простую реплику Малларме. Дега писал иногда стихи; среди них попадаются восхитительные… Как-то раз он сказал Малларме: “Ну и дьявольское у вас ремесло! Идей у меня полно, а создать то, что мне хочется, я никак не могу…”. На что Малларме отвечал: “Стихи, дорогой Дега, создают не из идей. Их создают из слов”» (*Валери Поль*, с, 322).

Этот критический выпад против «оркестровых излишеств», которые превращают инструментовку в «некую самоцель», приобретает в устах Стравинского в 30-е гг. явственную личную окраску. Начиная с 20-х г.г.

он старается, порою тщетно, «перевоспитать» поклонников *Петрушки* и *Весны священной* в духе его нового, куда более аскетичного инструментализма. «Сегодня от музыки требуется ее совершенно иное качество, — заявляет он в интервью 1936 г., — на смену элементам декоративности пришло начало духовно-интеллектуальное. Композитор должен отказаться от колористических оргий и заменить их здоровыми и строгими концепциями. Возможно, кажется странным слышать подобное из моих уст. Я отнюдь не отрицаю моего прошлого, но только хочу дать понять, что моя сегодняшняя музыка отличается от музыки моей юности. Сейчас она более сокровенная, более емкая, даже если кажется и менее блестящей» (*Интервью*, с. 126).

## [8]

«Консертгебау» — концертный зал в Амстердаме, открытый в 1888 г. и давший имя главному симфоническому оркестру Нидерландов. Виллем Менгельберг с 1895 по 1945 г. возглавлял симфонический оркестр «Консертгебау». Под его руководством оркестр занял достойное место в ряду лучших симфонических коллективов Европы.

## [9]

Турне началось в первых числах ноября 1924 г. концертами в Варшаве и закончилось 21 декабря концертом в Марселе под управлением Пьера Сешьяри. Описание маршрута, данное Стравинским, не точно: из Праги он поехал не в Германию, а в Голландию, оттуда — в Швейцарию и только затем — в Германию.

# [10]

Контракт на турне в США был заключен в декабре 1924 г 27 декабря Стравинский выехал из Гавра морем в Нью-Йорк. Американские гастроли длились в течение января-февраля 1925 г.

## [11]

Гастроли в Барселоне проходили в марте 1925 г.

# [12]

Под управлением Бернардино Молинари Стравинский исполнил *Концерт для фортепиано и духовых*. Камерный концерт из произведений Стравинского в Академии «Санта Чечилия» под управлением автора, в котором приняла участие Вера Янакопулос, включал следующие произведения: *Октет, Сюиту из Сказки о Солдате, Регтайм, Три стихотворения из японской лирики* и *Прибаутки.*

# [13]

«Фестиваль Стравинского» под управлением С. Кусевицкого, в котором Стравинский принял участие и как пианист (*Концерт для фортепиано и духовых*), и как дирижер (*Регтайм для одиннадцати инструментов*), состоялся в «Гранд-Опера» 12 июня 1925 г

## [14]

Стравинский неточен. Балет *Пульчинелла* действительно был возобновлен в хореографии Л. Мясина и показан 15 июня 1925 г на сцене «Театр де ла Гэте-лирик», а балет *Песнь Соловья* был показан там же 17 июня в новой постановке недавно приехавшего из России Георгия Баланчивадзе (впоследствии всемирно известного американского балетмейстера Джорджа Баланчина).

# [15]

Идея внутреннего тяготения музыкальной композиции «к одному звуковому полюсу» получила у Стравинского развитие и обоснование в лекциях о музыкальной поэтике, прочитанных им в 1947 г. в Гарвардском университете в США и опубликованных в его книге «Музыкальная поэтика». «Тональность — лишь способ ориентации музыки к этим полюсам. Тональная функция полностью подчинена силе притяжения звукового полюса. Любая музыка — лишь ряд порывов, сходящихся в определенной точке покоя… Полярный тон представляет собой в некотором смысле главную ось музыки» *(Статьи и материалы,* с. 29). На эту же тему Стравинский беседовал с Н. Набоковым в конце 20-х г.г. в Париже. По воспоминаниям последнего, Стравинский говорил: «Искусство — а в моем случае сочинение музыки — это наведение порядка, придумывание упорядоченных звуковых структур в упорядоченном времени и пространстве. Мне необходим основной тон аккорда

— или тон? — как полюс притяжения. Называйте это как угодно — тональностью, модальностью, аккордаль-ностью. Только ухо должно различать его в каждой синтагме, в каждой фразе» (цит. по: *Переписка III,* с. 306, коммент. 3),

## [16]

Стравинский имеет в виду исследование датского историка Йохана Йоргенсена (Joergensen J. St. Francois cГAssise, Paris, 1909).

## [17]

Стравинский, вероятно, имеет в виду то, что «окаменевшая», то есть закрепленная традицией, латынь остается повседневным языком церковного католического обихода, и в силу этого ее нельзя считать «мертвой».

## [18]

Жан Кокто был автором известного манифес-та «Петух и Арлекин» (1918), сокрушавшего «тепличное» искусство импрессионистов. Стравинский чрезвычайно ценил беседы с Кокто и восхищался его талантом режиссера и рисовальщика, считая, что в своих лучших карикатурах Кокто уступал лишь Пикассо. Они познакомились в пору парижской премьеры *Жар-птицы* и стали друзьями («…в самом деле, это мой единственный близкий друг со времен “Жар-птицы”»: *Диалоги,* с. 126).

## [19]

Стравинский имеет в виду трагедию Софокла «Антигона» в переводе-пересказе Жана Кокто. Поставлена при участии Кокто на сцене парижского Театра ателье в 1923 г,

## [20]

Премьера пьесы Кокто «Адская машина» («вариация на тему» софоклова «Эдипа») состоялась в Театре Елисейских полей 10 апреля 1934 г. Таким образом, слова Стравинского о том, что он видел этот спектакль «еще в прошлом году» никак не могут быть отнесены ко времени замысла его собственного *Царя Эдипа*, как может показаться читателю. Скорее всего, это попутное замечание об «Адской машине» сделано им в момент дописывания второй книги «Хроники» осенью 1935 г.

## [21]

Впоследствии Стравинский вспоминал, что либретто *Эдипа* переделывалось несколько раз: «Я попросил Кокто сочинить либретто для “Эдипа” — либретто, которое, как я сказал, должно быть очень простым и ориентировано на широкую публику… Кокто сочинил либретто, которое было близко вагнеровским. Я сказал ему, что либретто отнюдь не простое и оно вагнеровское, мне же нужно более простое либретто — либретто для каждого. Никто не понимает вагнеровских либретто, даже сам Вагнер. Кокто сказал: “Мой дорогой, не беспокойся, я сделаю другое”. И он написал другое, которое получилось только на йоту менее вагнеровским. Я сказал Кокто, что оно все еще вагнеровское. Он заметил: “Дорогой Стравинский, работать с тобой — одно удовольствие. Я напишу третье либретто”. Оно оказалось очень хорошим. Третье либретто получилось как в итальянских операх. Это мне было и нужно» *(Интервью,* с. 84).

## [22]

Стравинский исполнил свой *Концерт* под управлением Отто Клемперера в Висбадене 17 ноября 1925 г.

# [23]

Камерный концерт в Берлине, на котором была повторена *Сюита из Пульчинеллы* в исполнении автора и скрипачки Альмы Мооди, состоялся 21 ноября. Фестиваль из произведений Стравинского во Франкфурте-на-Майне проходил 24 и 25 ноября. Были исполнены под управлением Германа Шерхена *Концерт для фортепиано и духовых* (солировал автор) и *Сюита N9 2* для малого оркестра. Сюита состояла из инструментованных Стравинским пьес для фортепиано в 4 руки. Это были: Марш, Вальс, Полька из цикла *Три легкие пьесы* и Галоп из цикла *Пять легких пьес.* Сам Стравинский исполнил *Серенаду в тоне ля* для фортепиано, повторил вместе с Альмой Мооди *Сюиту из Пульчинеллы* и продирижировал *Маврой.*

# [24]

В Копенгагене Стравинский продирижировал своими камерными сочинениями, в том числе *Сюитой для малого оркестра* Л? 2, а 6 декабря продирижировал спектаклем *Петрушка*, возобновленным на сцене датского Королевского оперного театра М. Фокиным. 7 декабря 1925 г. Стравинский уехал в Париж.

## [25]

Российское музыкальное издательство Кусевиц-ких было впоследствии приобретено английской фирмой Boosey & Hawkes, в настоящее время являющейся правообладателем большей части всех произведений Стравинского. После смерти директора издательства Эрнеста Александровича Эберга в 1925 г. его возглавил Гавриил Григорьевич Пайчадзе.

## [1]

Стравинский получил латинский перевод либретто *Эдипа* сразу после Нового 1926 года. Переводчик Жан Даниелу, старший брат известного в середине XX века музыковеда-этнолога Алена Даниелу, в то время студент-теолог Сорбонны, был рекомендован Кокто. Впоследствии он принял духовный сан и приобрел известность как автор историко-религиозных сочинений.

# [2]

В этом принципиально важном высказывании Стравинского сформулировано его отношение к ритмико-звуковому строю любого национального языка, который, на его слух, изначально обладает индивидуальной эмоциональной окраской. О значении *слога* в звуковой структуре своих вокальных опусов Стравинский говорил неоднократно. Так, свои произведения на русские народные тексты он называл «фонематической музыкой», а *Свадебку* определял как «симфонию русской песенности и русского *слога*»(см.: «Музыкальная академия», 1992, № 4. С. 184).

## [3]

Концертное турне, о котором говорит Стравинский, началось в конце февраля 1926 г. и продолжалось весь март. Стравинский выступал и как дирижер, и как пианист. В Амстердаме и Роттердаме он играл свой *Концерт для фортепиано и духовых* с оркестром под управлением Виллема Менгельберга. В Амстердаме же он впервые продирижировал *Весной священной* с оркестром «Консертгебау», а затем в Гарлеме 1-й и 2-й *Сюитами для малого оркестра.* В Будапеште Стравинский сыграл *Концерт* с оркестром под управлением Эмиля Телманьи; в Вене он также играл *Концерт*, за дирижерским пультом был Дирк Фох. В конце марта прошли выступления Стравинского в Загребе, после чего он возвратился в Ниццу, заехав по дороге в Милан, чтобы встретиться с Артуро Тосканини.

## [4]

Признание в любви к музыке Верди в противовес музыке Вагнера проходит красной нитью во всех интервью конца 20-х — 30-х г.г.: «Я не хочу умалять Вагнера, но должен откровенно сознаться, что мне его произведения совершенно не интересны. *Я* очень люблю Верди, но опять-таки совершенно безразлично отношусь к тем его позднейшим операм, как например, “Отелло” и “Фальстаф”» (из интервью 1928 г.). Много позднее, однако, Стравинский называл заключительную фугу из «Фальстафа» не иначе как «чудо». «Верди я люблю необыкновенно, больше, чем Вагнера. Музыка Верди ясная и живая, театральная, наконец, это — красивая музыка сама по себе» (из интервью 1933 г: *Интервью,* с. 82–83, 404).

## [5]

9 и 12 мая 1926 г. Стравинский дирижировал в Милане *Петрушкой*, поставленным для «Ла Скала» Борисом Романовым, 14 мая — оперой *Соловей*, а

16 мая — *Петрушкой* и *Соловьем* вместе (см.: *Переписка III*, с. 192, коммент.1 к № 1308).

## [6]

В первом издании *la tenue* переводится словом *выдержка.* «По мере того, как я погружался в материал, проблема *выдержки* [tenue], сдержан но ст и выражения в музыкальном произведении [это пояснение переводчика, выделенное мною разрядкой, отсутствует в оригинале. — *И В.]* вставала передо мной во всей своей полноте». Остается неясным, к кому или к чему относится слово *выдержка.* Между тем, одно из значений слова *la tenue* — манера, стиль. Стравинский сознательно не употребляет в данном контексте прямое слово *le style*, предпочитая более емкое понятие *la tenue*, в котором значение «стиль, манера» соседствует с чисто музыкальным значением — «продление (выдерживание) звука посредством лиги» (Словарь иностранных музыкальных терминов. Л., 1977. С. 132). Подобная двойственность понятия (которая, по-видимому, нужна Стравинскому) позволяет трактовать *la tenue* в данном контексте как «строго выдерживаемый стиль произведения».

Сходную мысль высказал в свое время и А.К. Глазунов. Строго следуя предписаниям балетмейстера М. Петипа в своей работе над балетными партитурами, он признавался, что ему «нравится творить в оковах»*

## [8]

Премьера *Царя Эдипа* в концертном исполнении состоялась 30 мая 1927 г. в Париже, на сцене Театра Сары Бернар.

## [9]

В «Русских сезонах» 1927 г. *Эдип* исполнялся четыре раза и всякий раз в одной программе с балетами. На премьере 30 мая *Эдип* прозвучал вместе с представлением *Жар-птицы* в новом оформлении Н. Гончаровой, 1 и 2 июня был помещен *между Жар-птицей* и «Меркурием» Эрика Сати, а 3 июня — между *Жар-птицей* и «Половецкими плясками».

# [10]

Сценическая премьера *Эдипа* в Берлине на сцене «Кролль-Опер» под управлением Отто Клемперера состоялась 25 февраля 1928 г. Концертные исполнения *Эдипа* под управлением автора прошли: 24 апреля 1928 г. в Амстердаме, 13 мая с оркестром Би-Би-Си в Лондоне, 22 мая в зале «Плейель» в Париже и 1 февраля 1929 г в Дрездене,

## [11]

В июне 1928 г. Стравинский дирижировал в Лондоне тремя балетами: *Петрушкой, Пульчинеллой* и *Жар-птицей.*

# [12]

«El Retablo de Moese Pedro» («Балаганчик маэстро Педро») — одноактная опера, созданная Мануэлем де Фальей в 1923 г Концерт для клавесина, флейты, гобоя, кларнета, скрипки и виолончели был создан им в 1926 г.

# [13]

В апреле 1927 г Стравинский получил от Карла Энджела, главы Музыкального отдела Библиотеки Конгресса в Вашингтоне, заказ на небольшое музыкально-театральное произведение «в духе “Байки” или “Сказки о Солдате”». В Библиотеке была создана Музыкальная комната, где происходили ежегодные весенние фестивали современной камерной музыки, организованные и финансируемые Элизабет Спрэг-Кулидж. Апрельский фестиваль 1928 г., принять участие в котором приглашался Стравинский, задумывался как музыкально-театральный. Ввиду скромных размеров Музыкальной комнаты Стравинскому предлагалось исходить из малого состава участников представления, их число не должно было превышать четырех танцовщиков, включая А. Больма в качестве предполагаемого хореографа, а в состав инструментального ансамбля должны были входить не более двадцати музыкантов,

## [14]

Точный источник цитаты, приводимой Стравинским, установить не удалось. Предположительно, Стравинский мог извлечь ее из энциклопедического труда Кассиодора «De artibus libris ac disciplinis liberarum litterarum», в 5-й главе которого («О науках и искусствах») говорится о происхождении муз.

## [15]

Стравинский цитирует гимн Гомера «К Аполлону Делосскому» (гимн № 1, стих 115). В русском издании «Гимны Гомера» (М, 1926) опубликован перевод В. Вересаева:

Схваггки тотчас начались и родить собралася богиня.
Пальму руками она охватила, колени уперла
В мягкий ковер луговой. И под нею земля улыбнулась.
Мальчик же выскочил нй свет […]

Тотчас тебя. Стреловержец, богини прекрасной водою Чисто и свято омыли и, белою тканью повивши, — Новою, сделанной тонко, — ремнем золотым закрепили.

# [16]

В конце сентября 1927 г Дягилев виделся со Стравинским в Ницце и тот сыграл ему на рояле музыку будущего балета. Под впечатлением от услышанного Дягилев писал 30 сентября Лифарю: «Вещь, конечно, удивительная, необыкновенно спокойная, ясная, как у него еще никогда не было, контрапунктическая работа необыкновенно филигранна, с благородными прозрачными темами, все в мажоре, как-то музыка не от земли, а откуда-то сверху. Странно, что вся эта часть почти сплошь медленная, а вместе танцевальная» (*Переписка III*, с. 252).

# [17]

Новый концертный зал «Плейель» открылся 18 октября 1927 г. гала-концертом, в котором Стравинский продирижировал новой, второй редакцией *Сюиты из Жар-птицы* (1919).

# [18]

Концерты Стравинского в зале «Плейель» состоялись в феврале 1928 г. 10 февраля Стравинский дирижировал *Петрушкой, Весной священной* и *Песнью Соловья*, 18 февраля — *Сюитой из Пульчинеллы, Сюитами №№ I и 2 для малого оркестра* и снова *Весной священной*.

# [19]

В 1943 г. Стравинский сделал новую редакцию «Великой священной пляски». Для облегчения чтения сплошной потактной переменности размера он укрупнил метрические доли, заменяя размер 3/16 на 3/8 и одновременно используя в ряде случаев такты меньшей длины. Например, первые такты в версии 1913 г. давали следующую последовательность: 3/16, 5/16. В новой редакции они были заменены последовательностью: 3/8, 3/8, 2/8.

## [20]

Концерты в Барселоне, в программы которых входила *Весна священная* под управлением Стравинского, состоялись 22 и 25 марта 1928 г. Премьера *Соловья* на сцене римского «Театро Реале» прошла 7 апреля и была повторена 10 апреля 1928 г

## [21]

В Амстердаме Стравинский дирижировал концертным исполнением *Эдипа* с оркестром «Консертгебау» 24 апреля 1928 г.

## [22]

В Лондоне Стравинский дирижировал *Эдипом* с оркестром Би-Би-Си на радио 12 и 13 мая 1928 г.

## [23]

19 мая, вернувшись в Париж, Стравинский играл свой *Концерт для фортепиано и духовых* под управлением Бруно Вальтера в зале «Плейель».

## [24]

22 мая 1928 г. Стравинский дирижировал концертным исполнением *Эдипа* в зале «Плейель».

## [25]

*Царь Эдип* был впервые исполнен в Ленинграде под управлением М. Климова 8 апреля 1928 г. (концертное исполнение). *Свадебка*, также в концертном исполнении под управлением Климова, прозвучала в первый раз в Ленинграде 12 декабря 1926 г.

# [26]

*Жар-птица* в хореографии Ф. Лопухова и декорациях А. Головина была впервые поставлена в Петрограде на сцене Театра оперы и балета (бывшего Мариинского) 2 октября 1921 г. Премьера *Петрушки* в Петрограде в хореографии Л. Леонтьева (по Фокину) и декорациях А. Бенуа состоялась 20 ноября 1920 г., а в 1921 г. *Петрушка* был поставлен В. Рябцевым (по Фокину) в декорациях Бенуа на сцене Большого театра в Москве. Русская премьера *Пульчинеллы* состоялась в Ленинграде на сцене Театра оперы и балета 16 мая 1926 г. в хореографии Лопухова и декорациях В. Дмитриева. *Байка про Лису; Петуха, Кота да Барана* была также поставлена Лопуховым в Ленинграде на той же сцене 2 января 1927 г. *Сказка о Солдате* в виде сюиты для трио (скрипка, кларнет, фортепиано) была впервые исполнена в Ленинграде 9 апреля 1926 г в Большом зале филармонии.

## [27]

Премьера *Аполлона Мусагета* в хореографии А. Больма состоялась в Вашингтоне 27 апреля 1928 г.

# [28]

Парижская премьера *Аполлона Мусагета* в хореографии Джорджа Баланчина и декорациях Андре Бошана на сцене Театра Сары Бернар состоялась

12 июня 1928 г

# [29]

Витторио Риети в 1920-30-х г.г. жил в Париже и был близок творческому объединению композиторов французской «Шестёрки». Для дягилевской антрепризы написал балеты «Барабау» и «Бал» (либретто Б. Кохно, хореография Дж. Баланчина), поставленные соответственно в «сезонах» 1926 и 1929 г.г.

## [30]

Анри Руссо — художник-самоучка, служивший на таможне (отсюда прозвище Таможенник).

В отличие от Стравинского Григорьев хвалит костюмы и декорации Бошана, называя их «красочными и эффектными» (*Григорьев*, с, 198),

# [31]

12 декабря 1927 г. Бенуа писал Стравинскому из Парижа: «Имеется целых два проекта Тебя эксплуатировать… Первый проект — *c'est du Tchaikovsky a tr avers Straw insky* [это Чайковский через Стравинского]. У меня уже давным-давно было желание сделать что-либо на музыку дяди Пети не специально балетную. На самом деле дядя Петя всю жизнь (сам, быть может, того не осознавая) только и писал "балеты", и все эти сокровища вызывают самые увлекательные мысли зрелищного порядка, вынужденные лежать под спудом, и не получают своей пластической реализации». Далее Бенуа предлагает «набрать вещей фортепианных, которые бы сочетать в порядке, подчиненном известному сюжету; еще лучше — к которым, раз уже сочетавшимся по чисто музыкальным *affinities* [свойствам], сюжет затем был бы подобран» (*Переписка III*, с. 259). Бенуа называет 15 пьес из разных фортепианных сборников: это и «Времена года», и опусы 51, 40, 19, и кончает письмо следующими словами: «Нравится Тебе самая идея почтить дядю Петю и сделать нечто новое из него же самого? Если нравится, если в отношении этого божественного человека Тебе интересно повторить то, что Ты уже сделал в отношении другого божественного человека — Перголези, то воскликни просто "великолепно" и дело окажется в шляпе» (*там же)*. Стравинский воспользовался идеей Бенуа создать балет-пастиччо наподобие *Пульчинеллы* и включил в партитуру фрагменты многих фортепианных пьес, предложенных Бенуа, добавив к ним и другие. Кроме того, он использовал материал из трех вокальных пьес: «Колыбельная песня в бурю», тема которой открывает и завершает балет, романсы «И больно, и сладко» и «Нет, только тот, кто знал». Полный перечень тем, использованных в *Поцелуе феи* см.: *Переписка III*, с. 261–262, коммент. 6 к№ 1413,

# [32]

В начале сентября 1928 г. Стравинский сыграл в Шевенингене свой *Концерт для фортепиано и духовых.*

## [33]

В «Театр де ла Монне» в Брюсселе *Поцелуй феи* под управлением Корнеля де Торана исполнялся трижды: 7, 10 и 12 декабря 1928 г. Стравинский присутствовал на первом спектакле, и его похвала по адресу дирижера странным образом противоречит отзыву о спектакле в письме Ансерме от 11 декабря по возвращении из Брюсселя: «Брюссельские спектакли произвели тягостное впечатление: перерывы между картинами длились от пяти до восьми минут. Поэтому музыкальные связки — я имею в виду переходы, которые Вам известны, — были совершенно потеряны, партитура буквально рассыпалась» (*Переписка III*, с. 330, коммент. 3 к № 1498).

Спектакль *Поцелуй феи* в Монте-Карло под управлением Густава Клоца состоялся 7 января 1929 г. *Поцелуи феи* исполнялся также труппой Иды Рубинштейн во время гастролей в Италии в 1929 г, после чего был снят с репертуара труппы.

## [34]

Б. Нижинская поставила *Поцелуй феи* в Буэнос-Айресе в театре «Колонн» под управлением Ансерме в 1933 г. *Свадебка* была поставлена ею на той же сцене в 1926 г.

## [35]

В течение десяти лет начиная с 1923 г., в периоды весенне-осенних сезонов Ансерме дирижировал оркестром театра «Колонн» и таким образом способствовал созданию национального симфонического оркестра Аргентины высокого класса.

# [36]

Новый Симфонический оркестр Парижа, образованный осенью 1928 г., дал свои первые концерты в помещении Театра Елисейских полей. Стравинский дирижировал двумя концертами, 16 и 17 ноября, на которых были исполнены его ранние сочинения: *Симфония Ми-бемоль мажор, Фантастическое скерцо, Сюита из Жар-птицы* (редакция 1910 г.), *Петрушка*, а из более поздних сочинений — *Аполлон*, оркестровая версия *Этюда для пианолы «Мадрид»,* обе *Сюиты для малого оркестра* и *Песня волжских бурлаков* («Эй, ухнем»).

## [37]

Мысль об активном и пассивном восприятии музыкального произведения — от чего, в конечном счете, зависит понимание или непонимание слушателем современной музыки, настойчиво повторяется Стравинским в интервью 30-х г.г. «Активная часть публики, — говорит он, — как бы воспроизводит сам акт сочинения, она воспринимает новый музыкальный стиль, пассивная же публика ограничивается только лишь узнаванием знакомых мелодий, гармоний, ритмов» (*Интервью*, с. 406). «… Слушание музыки, — говорит он в другом интервью, — должно быть свободным от того, что уже является знакомым, привычным, унаследованным» (*Интервью*, с. 405). Большое, если не определяющее, значение для понимания музыки имеет, по мнению Стравинского, умение играть на каком-либо инструменте: «Я лично отдаю бесконечное предпочтение барышне, которая играет плохо, глупо, перед той, которая только слушает. Те, кто сами занимаются музыкой, понимают в ней больше, а понимая, больше слышат» (*Интервью*, с. 111).

## [1]

*Байка про Лису* была возобновлена в «сезоне» 1929 г., 21 мая, на сцене Театра Сары Бернар в хореографии С. Лифаря.

## [2]

Эту последнюю встречу с Дягилевым Стравинский впоследствии вспоминал и в диалогах с Р. Крафтом: «Однажды в мае 1929 года [на самом деле 24 июня

1929 г — *И. В]* я пришел на Северный вокзал, чтобы ехать в Лондон. Внезапно я увидел Дягилева, его нового протеже [это был юный Игорь Маркевич. — *И. В]* и Бориса Кохно, сопровождавших его в Лондон. Видя, что нельзя избежать встречи со мной, Дягилев сконфуженно-любезно заговорил со мной. Мы порознь прошли в свои купе, и он не покидал своего места. Больше я никогда его не видел» *(Диалоги*, с. 191–192).

## [3]

Можно считать этот фрагмент, посвященный Дягилеву, своего рода эскизом будущей мемуарной статьи Стравинского «Дягилев, которого я знал», задуманной по следам «Хроники» в 1930-е г.г., но опубликованной только в ноябре 1953 г. в американском журнале «Atlantic Monthly» (Бостон). По свидетельству С.И. Савенко, в архиве композитора в Базеле хранится часть статьи, написанной по-русски и датируемой 1937-м годом.

## [4]

Концертное исполнение *Эдипа* под управ’ лением автора состоялось в Дрезденской опере

1 февраля 1929 г.

# [5]

Приглашение от Парижского филармонического общества поступило в середине февраля, и 26 февраля Стравинский приехал в Париж из Ниццы, где жила в это время его семья. На следующий день последовала репетиция программы, исполненной 5 марта в зале «Плейель».

## [6]

Лондонские гастроли проходили в июне 1929 г

13 июня Стравинский играл свой *Концерт для фортепиано и духовых* под управлением Юджина Гуссенса в лондонском Куинс-холле. 27 июня композитор дирижировал *Аполлоном* и *Поцелуем феи* в Куинс-холле, а не на радио, как сказано в «Хронике».

## [7]

Между лондонскими концертами Стравинский ездил в Берлин, где 17 июня принял участие в концерте из своих произведений под управлением Отто

Клемперера в «Штаатс-опер». Прозвучали *Аполлон, Свадебка* и *Концерт для фортепиано и духовых* в исполнении автора.

## [8]

Михаэль Преториус — автор энциклопедического труда по теории и эстетике музыки «Syntagma Musicum», изданного в 1614–1620 г.г.

# [9]

Статья Франца Грильпарцера «“Эврианта”, опера К.М. Вебера» в переводе А.В. Михайлова с немецкого оригинала опубликована в кн. «Музыкальная эстетика Германии XIX века» (Т. 2. М., 1982. С. 148–149).

# [10]

Заказ от Кусевицкого последовал осенью 1929 г Позднее композитор вспоминал, что все началось с «традиционного предложения издателя написать что-нибудь популярное. Я понял это слово по-своему, — замечает Стравинский, — не в смысле “приспособленного к пониманию публики”, а в смысле “чего-то, вызывающего всеобщее роклонение”» *{Диалоги*, с. 192).

## [11]

В контракте, подписанном Стравинским 12 декабря 1929 г., речь шла об оркестровой партитуре и ни слова не говорилось о хоровых партиях. Однако композитор рассказывал Крафту, что «уже раньше некоторое время вынашивал мысль о псалмовой симфонии» и, вопреки желанию заказчика, «настоял на сочинении именно такого произведения» (*Диалоги*, с. 192).

## [12]

Использование этого общеизвестного философского клише для перевода фразы *la musique est un fait en soi* корректно, хотя в нем утрачивается существенное, по мнению Стравинского, качество феномена музыки — ее временная, действенная природа. Видимо, не случайно в данном случае использование Стравинским не прямого слова *la chose* (вещь), а слова *\e fait* (дело, поступок, событие). В контексте многих высказываний Стравинского о феномене музыки, возможно, более точным по смыслу был бы такой вариант перевода: «Они не понимают, что музыка — *это единственное событие, совершаемое в ней самой*, независимо от того, что она могла бы им внушить».

# [13]

Стравинский имеет в виду «чуждость» своего произведения духу и форме традиционной классической симфонии. Недоумение, которое это сочинение вызвало у некоторой части слушателей, было того же свойства, что и реакция на первое исполнение *Симфоний духовых*. Название *Симфония псалмов* было найдено не сразу. Стравинский искал точного соответствия заглавия художественному замыслу произведения. Сначала в записных книжках композитора появилось название «Симфония для Пения и Оркестра». Затем Стравинский попытался конкретизировать смысл заглавия и назвал свой опус «Псалмодическая симфония» (Symphonie psalmodique). Но и это его не удовлетворило. В письме Андре Шеффнеру от 12 августа 1930 г. он писал: «Я представлял себе короткое заглавие, в котором был бы схвачен особый характер моей Симфонии. Короче, это не симфония, в которую я поместил некие поющиеся псалмы, но, напротив, это именно *само пение псалмов, которое я симфонизирую*» *[Selected/*, p. 215–216. Курсив мой. — *И. Я*]. В окончательном названии *Симфония псалмов*, как и в названии *Симфонии духовых*$_y$ подчеркнут изначальный смысл понятия «симфония», указывающий на идею и композиционный замысел произведения: в одном случае это симфония, рождаемая со-*звучанием духовых* инструментов, в другом — симфония, созидаемая *со-звучанием псалмов*.

# [14]

Это европейское турне 1930 г. длилось с января по март. 19 января 1930 г. Стравинский приехал в Берлин, гд$ 22 января исполнил *Каприччио* под управлением Отто Клемперера, который продирижировал в этом же концерте *Сюитой из Поцелуя феи.* 26 января Стравинский дирижировал на Берлинском радио *Поцелуем феи* и *Аполлонам Мусагетом.* 27 января он уехал в Лейпциг, где 30 января играл *Каприччио* с оркестром «Гевандхауза» под управлением Клемперера, который снова дирижировал *Поцелуем феи. 2* февраля Стравинский переезжает в Дюссельдорф и 6 февраля дирижирует концертом из своих произведений с оркестром Вайсбаха (*сюиты из Жар-птицы, Петрушки, Аполлона Мусагета, I-я и 2-я Сюиты для малого оркестра).* 8 февраля Стравинский прибывает в Бухарест и

12 февраля играет *Каприччио* под управлением Дж. Джорджеску, который дирижирует *Сюитой из Петрушки.* 16 февраля — концерт из произведений Стравинского под управлением автора (*Фантастическое скерцо, Фейерверк, Симфония Es-dur, Сюита из Петрушки).* 18 февраля Стравинский уже в Праге и 26 февраля играет *Каприччио* под управлением В. Та-лиха. 28 февраля он возвращается в Париж, а 2 марта уезжает в Ниццу к семье. Последний концерт этого турне состоялся в Винтертуре 19 марта: Стравинский играл *Каприччио* под управлением Ансерме, который в этом же концерте дирижировал *Песнью Соловья.* Вопреки сказанному в «Хронике», в этом зимне-весеннем турне

1930 г Стравинский не побывал в Амстердаме. Концерт в Брюсселе, о котором также упоминается в «Хронике», состоялся не в рамках данного турне, а позднее, 22 мая (см. Хронограф выступлений Стравинского: *Переписка III*, коммент. 1 к № 1564, с. 377–378).

## [15]

Второе европейское турне 1930 г открылось 2 октября концертом в Базеле и завершилось 20 декабря в Париже (см. Хронограф выступлений Стравинского: *Переписка III*, с, 407–408).

## [16]

Стравинский имеет в виду концерт в Брюсселе 13 декабря 1930 г., отмеченный мировой премьерой *Симфонии псалмов* под управлением Ансерме. На этом концерте он исполнил *Каприччио*, а Ансерме, кроме *Симфонии псалмов*, продирижировал увертюрой к *Мавре*, отрывками из *Жар-птицы* и *Четырьмя этюдами для оркестра*. Этот концерт был полностью повторен на следующий день, 14 декабря.

## [17]

Сэмюэл Душкин учился у Ф. Крейслера в Париже и у Л. Ауэра в Нью-Йорке. В 1930-е г.г. творчески сотрудничал со Стравинским, который посвятил ему *Концерт для скрипки с оркестром ре мажор*, а также написал для него *Концертный дуэт* для скрипки и фортепиано и сделал несколько скрипичных аранжировок из своих произведений разных жанров (см. ниже коммент. 21).

# [18]

15 января 1931 г. концертом в Берлине началось очередное зимне-весеннее турне Стравинского по городам Европы, которое завершилось 3–4 марта в Лондоне (см. Хронограф этих гастролей: *Переписка III*, коммент. 2 к № 1611, с. 414–415). В «Хронике» Стравинский упоминает февральские концерты в Париже в Театре Елисейских полей (20 февраля исполнено *Каприччио* с оркестром В. Страрама под управлением

Э. Ансерме, а 24 февраля с тем же оркестром и хором

А. Власова прозвучала парижская премьера *Симфонии псалмов* под управлением автора), а также мартовские концерты в лондонском Альберт-холле в рамках Кон* цертов Курто-Сарджента. Эта организация была основана женой крупного английского текстильного магната Сэмюэла Курто, которая являлась главным спонсором и продюсером предприятия; музыкальной частью руководил известный английский дирижер Малколм Сарджент.

## [19]

Концертами в Осло 15 и 19 октября начались осенне-зимние гастроли 1931 г, которые завершились

17 декабря в Париже (см. Хронограф этого турне: *Переписка III*, коммент. 6 к № 1646, с. 447–448). После мировой премьеры *Концерта для скрипки* 23 октября

1931 г. на Берлинском радио это произведение включалось в программы многих концертов.

## [20]

Исполнение оратории Хиндемита «Бесконечное», на котором присутствовал Стравинский, состоялось 28 ноября 1931 п не в Висбадене (как можно заключить из текста «Хроники»), а в Майнце. Оценка этого произведения, данная в «Хронике», сильно отличается от той, которая содержится в диалогах с Крафтом. На этот раз Стравинский замечает, что «единственным достоинством» оратории он, «по правде говоря, считал лишь название, весьма соответствующее музыке» (*Диалоги*, с. 113). Впрочем, здесь же Стравинский называет несколько произведений Хиндемита, о которых отзывается со сдержанной похвалой: «Мне нравились его балеты “Четыре темперамента” и “Иродиада” и “Schwanendreher” [Концерт для альта с оркестром, 1935 г. — *И.В],* которые слышал в его исполнении в Париже в 1935 или 1936 г., мне нравился Квинтет для духовых инструментов, и я с интересом просмотрел “Ludus tonalis”» *(Диалоги*, с. 114).

# [21]

Имеются в виду переложения для скрипки и фортепиано (скрипичная партия создавалась с участием Душкина) следующих произведений: *Русская* (из балета *Петрушка),* 1932 г.; *Ария Соловья* и *Китайский марш* (из оперы *Соловей),* 1932 г; *Колыбельная* и *Скерцо* «И фа царевен золотыми яблочками» (из балета *Жар-птица),* 1933 *г., Дивертисмент* (на материале *Сюиты из Поцелуя феи),* 1934 г; *Итальянская сюита* (на материале балета *Пульчинелла*), 1933 г.; «Песня русской девушки» *(Ария Параши* из оперы *Мавра),* 1938 г.; *Пастораль*, 1934 г.

# [22]

Может создаться впечатление, что Стравинский читал и «увлекался» книгой Сэнгриа во время сочинения *Концертного дуэта.* Однако *Концертный дуэт* был завершен 15 июля 1932 г. и впервые исполнен

28 октября на Берлинском радио, а надписанный Сэнгриа экземпляр его книги «Петрарка» (Lausanne, 1932) попал к Стравинскому только в декабре 1932 г.

## [23]

Стравинский цитирует письмо Чайковского вел. кн. К.К. Романову от 18 мая 1890 г. (П. И. Чайковский. Полное собрание сочинений. Т. XV. Б.м., 1977. С. 148–149).

## [24]

Речь идет о зимне-весеннем турне 1932 г., которое началось 24 января в Париже и завершилось

29 марта 1932 г. в Милане (см. Хронограф этого турне: *Переписка III,* коммент. 1 к№ 1664, с. 460. Концерт, датированный в этом Хронографе 14 марта, состоялся не в Амстердаме, а в Антверпене).

## [25]

По-видимому, имеется в виду октябрьско-но-ябрьское турне 1932 г. совместно с Душкиным (см.: *Переписка ///*, коммент. 2 к № 1707, с. 488).

## [26]

Зимнее турне 1933 г началось 22 января в Гамбурге и закончилось 23 февраля в Риме. Весеннее турне 1933 г. началось 13 марта в Лондоне и завершилось 3 апреля в Будапеште. Хронограф этих гастролей (см.: *Переписка III*, с. 504, 510) дает иную последовательность городов, чем приведенная в «Хронике». Так, зимнее турне — это Гамбург, Острава, Мюнхен, Милан, Турин, Рим. Весеннее турне — Лондон, Париж, Винтертур, Будапешт. Данциг и Кёнигсберг в гастролях 1933 г. не упомянуты.

## [27]

24 января 1933 г. Г Пайчадзе писал Стравинскому: «…я имел разговор с Идой Рубинштейн, которая сообщила мне, что в данном случае имеется в виду Андре Жид, который, по ее словам, написал замечательную вещь и она думает, что и сюжет, и изложение его будут Вам по душе. Насколько я понял… будет античный текст с хорами» *(Переписка ///*, с. 502).

# [28]

Первое предварительное обсуждение будущего произведения состоялось 30 или 31 января в Висбадене, куда для переговоров с композитором специально приехал Андре Жид. Он охотно согласился переработать текст своей пьесы в соответствии с музыкальными запросами, и 27 марта Стравинский уже получил либретто 1 акта. Позднее, в разговорах с Крафтом, Стравинский определял жанр *Персефоны* как «танцевальную пантомиму, соединенную с пением и речами» (*Диалоги*, с* 197),

## [29]

В этом высказывании Стравинский вновь настаивает на приоритете *слога* в певческом произнесении текста, что весьма смущало автора текста *A,* Жида. «Он считал, что при сочинении музыки я должен был имитировать или подчеркивать словесный рисунок: я просто должен был находить высоту звучания для слогов, поскольку он считал, что им уже создан ритмический рисунок, И, не понимая, что поэт и композитор работают вместе для получения единой музыки, Жид лишь ужасался расхождениями между моей и его музыкой» (*Переписка III*, с. 503). «Ему не понравились несовпадения музыкальных и текстовых акцентов, хотя я и предупредил его заранее, что буду усиливать, акцентировать и прочими способами “трактовать” французский язык, как поступал с русским, и он понимал, что мои идеальные тексты должны быть силлабическими поэмами, как хайку Басё и Бусона, где слова не навязывают собственной тонической акцентуации» *(Диалоги*, с. 199).

## [30]

Имеется в виду концерт из произведений Стравинского, состоявшийся 16 ноября 1933 г. в Барселоне. Были исполнены под управлением автора *Симфония псалмов, Каприччио для фортепьяно с оркестром* (солировал младший сын композитора Святослав Сулима) и *Концерт для скрипки с оркестром* (солировал С. Душкин).

## [31]

Стравинский называет только два последних пункта в своей гастрольной поездке весной 1934 г Турне началось 22 февраля и закончилось 26 марта 1934 г. Он концертировал в Манчестере, Ливерпуле, Кембридже, Лондоне и Оксфорде, затем дал один концерт в Турине, после которого последовали Копенгаген, Каунас и Рига (см. Хронограф этого турне: *Переписка* ///, коммент. 2 к № 1760, с. 537).

## [32]

Робер Сиоан — автор монографии «Стравинский» (Paris, 1956). Концерт под управлением Р. Сиоа-на, в котором принял участие Стравинский, состоялся

17 февраля 1934 г. в Париже в зале «Плейель». Стравинский играл *Каприччио*, Сиоан дирижировал сюитой из *Пульчинеллы.*

## [33]

Через много лет после премьеры *Персефоны* в постановке К. ЙоосаСтравинский ничего не мог вспомнить о ее сценическом воплощении. «Сценическая премьера в зрительном отношении была неудовлетворительна, чем, вероятно, объясняется скупость моей памяти, но то, что я не могу вспомнить постановку, кажется мне странным, так как музыка создавалась в соответствии с определенным планом сценического действия» (*Диалоги*, с. 196–197).

Андре Жид действительно не присутствовал ни на театральных репетициях, ни на спектаклях на сце~ не «Гранд-Опера». Единственный раз Стравинский видел его уже после премьерных спектаклей, 17 мая 1934 г. на прослушивании *Персефоны* в салоне княгини де Полиньяк: «У меня все еще перед глазами салон княгини, я сам, тяжело вздыхающий за роялем, Сув-чинский, поющий громкого, дерущего ухо Эвмолпа, Клодель, пристально глядящий на меня с другой стороны клавиатуры, и Жид, с каждой фразой делающийся все более сдержанным» (*Диалоги*, с. 196). Стравинский вспоминал также, что когда он в первый раз показывал свою музыку у Иды Рубинштейн, присутствовавший Андре Жид обронил лишь любезную фразу: «Любопытно, очень любопытно!» — и поспешил уйти (*Диалоги*, с. 200).

## [34]

Английская премьера *Персефоны*, о которой пишет автор, состоялась 28 ноября 1934 г. в лондонском Куинс-холле.